

Jaison Hinkel

**MÚSICA(S), SUJEITO(S) E CIDADE(S)... DIÁLOGOS:
O RAP EM BLUMENAU**

Tese submetida ao Programa de Pós
Graduação em Psicologia, da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
doutor em Psicologia.

Orientadora: Prof. Dra. Kátia Maheirie

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Hinkel, Jaison

Música(s), sujeito(s) e cidade(s)... Diálogo(s):
O Rap em Blumenau / Jaison Hinkel ;
orientadora, Kátia Maheirie - Florianópolis, SC, 2013.
147 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

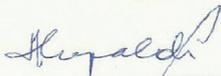
1. Psicologia. 2. Rap. 3. Blumenau. I. Maheirie, Kátia.
II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

Jaison Hinkel

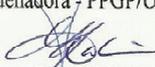
Música(s), Sujeito(s) e Cidade(s)... Diálogo(s): o Rap em Blumenau

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

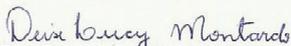
Florianópolis, 27 de março de 2013.



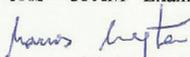
Dra. Maria Aparecida Crepaldi
(Coordenadora - PPGP/UFSC)



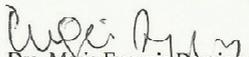
Dra. Kátia Maheirie
(PPGP - UFSC - Orientadora)



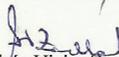
Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo
(PPGAS - UFAM - Examinadora)



Dr. Marcos Mesquita
(PPGP - UFAL - Examinador)



Dra. Maria Eugenia Dominguez
(PPGAS - UFSC - Examinadora)



Dra. Andrea Vieira Zanella
(PPGP - UFSC - Examinadora)

AGRADECIMENTOS

A Deus, à vida...!!!

A todos que direta e indiretamente contribuíram para a realização desta tese, em especial meus familiares: Orlando, Edvina, Grasiela, Pedrinho, Jack, Viviani, Julinha e Martha Helena, a minha “menina mulher da pele preta” – as pessoas que eu amo sabem que meu amor não habita somente a frase “eu te amo”.

À Kátia Maheirie, orientadora de minhas pesquisas de mestrado e doutorado – muito obrigado pela prazerosa, instigante e amigável parceria ao longo de todos estes anos. Aos amigos do Núcleo de Pesquisa em Práticas Sociais: relações éticas, estéticas e processos de criação - NUPRA, em especial Allan Henrique Gomes e Neiva de Assis. Sentirei saudades de todos!

Aos colegas de universidade e aos professores, por promoverem diálogos que me instigaram durante toda a minha trajetória acadêmica, especialmente Lorena de Fátima Prim, que orientou meu trabalho de conclusão de curso e me incentivou a ingressar na pós-graduação.

Um agradecimento mais do que especial aos participantes da pesquisa: Elfo (Nos TrinkCriu), Minella (Palavra de Honra), Janaina (Palavra Feminina), Bóris N.F (União de Ideias), Boaventura e D’Lara (Dálmatas), Dj Kbeça, Quiko Nuts, Charles SN, Thiago Negão e Baraka Jogador. Registro aqui minha gratidão ao modo como cada um me acolheu e se dispôs a participar deste estudo, compartilhando e/ou relatando importantes momentos de suas vidas.

À Secretaria de Estado da Educação de Santa Catarina, pela concessão da bolsa FUMDES, indispensável para a realização do curso de doutorado.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo investigar as relações entre apropriação musical do Rap, cidade e (re)invenção do sujeito, perguntando se (e como) estas relações podem engendrar novas formas do sujeito agir no mundo a partir de uma perspectiva estética, possibilitando uma (re)invenção de si e de suas relações com a cidade. Para tanto, foi preciso circular pela cidade, participar de eventos de Hip-Hop e shows de Rap, escutar músicas, apreciar grafittis, assistir videoclipes, ler diferentes materiais (livros, revistas, jornais, publicações virtuais, etc.), conviver e conversar com jovens atuantes na cena Hip-Hop blumenauense (artistas e público em geral). Estas ações foram intensamente realizadas durante todo o curso de doutorado, especialmente entre o período de março de 2011 a março de 2012. Dentre todos os contatos realizados, onze jovens foram escolhidos para participar desta pesquisa, entre rappers, grafiteiros, b.boys, Dj's e ouvintes. As músicas, os grafittis, as danças, os videoclipes, as performances e os atos cotidianos destes jovens revelaram a existência de diversas maneiras de produzir, ouvir, dançar e vivenciar o Rap em Blumenau. Estes jovens, a partir da mediação do Rap, recolocam em pauta as maneiras de viver em Blumenau, forjando uma imagem plural para a cidade e seus moradores. Blumenau deixa de ser o lugar do consenso germânico e passa a viver o dissenso, em prol da afirmação de uma pluralidade de modos de ser blumenauense, contrapondo o discurso homogeneizador teuto-brasileiro à diversidade cultural brasileira.

Palavras-chave: Psicologia; Rap; Cidade; Arte; Política.

ABSTRACT

This search had by objective to investigate conections among musical Rap, the city and person reinvention asking if (and how) these conections can engender new forms of person to acting in the world through an a stectic perspective, enabling a (re)inventing himself and his relationship with the city. Therefore, it was necessary to go around city, go to Hip-Hop and Rap events, listen to musics, enjoy graphitis, watch video clips, read differents materials as books, magazines, newspapers, virtuals publications, to live and talk to young people active in the Hip-Hop crew from Blumenau (artists and general people). These actions were intensely held throughout the graduate school between March 2011 and March 2012. In all these contacts realized, eleven youths were chosen as a research subject among rappers, graphitis artists, B. Boys, Dj's and listeners. The songs, graphitis, dances, videos, performances and routine acts of these teenagers showed several ways to product, to listen, to dance and to live Rap in Blumenau. These youths through the mediation of Rap, bring to light the ways of living in Blumenau by showing a plural image to the city and its citizens. Blumenau is no longer the place of a consensus Germanic and lives a dissent but also a place where people has a several ways to be blumenauense in opposite of the homogeneizer German-Brazilian speech to brazilian cultural diversity.

Keywords: Psychology; Rap; City; Art; Policy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Graffiti de Charles SN	69
Figura 2 – Graffiti de Quiko Nuts	77
Figura 3 – Grito dos Excluídos 2010.....	97
Figura 4 – Grito dos Excluídos 2012.....	98

SUMÁRIO

1. "CHEGA MAIS..."	15
2. A TRILHA SONORA	23
2.1 OS ELEMENTOS DESTA TRILHA SONORA.....	25
2.2 COMPONDO UMA TRILHA SONORA	32
3. MÚSICA(S): COM O(S) SUJEITO(S) E COM A(S) CIDADE(S)	37
4. O RAP EM BLUMENAU: BREVES APONTAMENTOS	45
5. DIÁLOGOS	59
5.1 "É UM BAGULHO MUITO LOUCO"	59
5.2 "É O SOM DO DIA A DIA".....	71
5.3 BLUMENAU'S	79
5.4 "É A VOZ DE QUEM NÃO FALA, É A SEDE DE QUEM NÃO BEBE E É A FOME DE QUEM NÃO COME"	94
5.5 "HIP-HOP É CULTURA, É VIVÊNCIA, É EXPERIÊNCIA, É TÁ JUNTO"	106
5.6 POR AÍ... ..	116
6. "MANDANDO UM SALVE"	125
REFERÊNCIAS	129
APÊNDICE 1 – CD	141
APÊNDICE 2 – TERMOS DE CONSENTIMENTO	143

1. “CHEGA MAIS...”

Início o presente texto tomando emprestada uma expressão que é muito usada pelos rappers para que você leitor se sinta bem vindo. Já de início aponto dois pressupostos que irão nortear as ideias apresentadas nas páginas que se seguirão. Primeiro, este texto não é uma produção/objetivação individual, mesmo que assim eu afirmasse, uma vez que nenhum texto é construído a partir de uma única voz. Segundo, porque nenhum texto se encerra em si mesmo, apesar de estar objetivado nas palavras de seu autor, ele só se realiza a partir das contribuições de seus interlocutores (Bakhtin, 2010). Por isso denomino-o de “nosso” texto, no sentido de construção coletiva, com aspas justamente para indicar que o pronome possessivo é utilizado não como uma forma de escrita acadêmica, mas como posicionamento ético-estético do pesquisador que assume seu fazer como um acontecimento dialógico.

Outro esclarecimento que faço é no sentido de posicionar que o ato de tomar emprestadas algumas expressões dos rappers, apesar de, aos olhos de alguns parecer informal demais para um texto acadêmico, demarca uma opção de escrita que há alguns anos venho construindo. Minha escrita, neste sentido, se assemelha a de Guareschi (2004) quando afirma que faz questão de dizer as coisas, por mais complexas que sejam, com simplicidade. Escrevo para instigar e acolher o leitor e a mim mesmo, para provocar e reconhecer o diálogo com o leitor e com o próprio ato da escrita.

Neste momento faço uma sugestão para que você leitor possa ter um contato mais próximo com o tema desta pesquisa, se é que já não tem. Convido-o a interromper a leitura por alguns instantes e apreciar o vídeo e as músicas que estão gravadas no CD que está em anexo. Nele constam algumas imagens das produções artísticas dos participantes desta pesquisa e todas as músicas que foram citadas durante a tese, dispostas seguindo a ordem em que aparecem no texto. Tal opção, apesar de poder parecer reducionista e ingênua, afinal pode dar a entender que ter acesso a este material irá dar conta de um fenômeno tão complexo quanto o Rap em Blumenau, tem única e exclusivamente a intenção de mostrar um pouco da produção artística dos participantes desta pesquisa. As músicas que constam no CD são: “Seu herói é o vilão” (Palavra de Honra); “O tempo” (União de Ideias); “Leão que não cabe” (União de Ideias); “Casos e fatos” (Palavra Feminina); “Alimento pro futuro” (União de Ideias); “Sou feliz porque te amo” (Palavra de Honra); “Mistura cultura” (Dálmatas); “H2O na boca” (Dálmatas); “Boa

Vista” (Dálmatas); “Vitrine nacional” (Palavra de Honra); “3 pá 1” (Baraka Jogador); “Bússola da evolução” (União de Ideias); “Paz” (Dálmatas).

O Rap tem sido meu objeto de reflexão e investigação desde 2003. Neste período realizei o Trabalho de Conclusão de Curso, como requisito para obtenção do grau de bacharel em Psicologia pela Fundação Universidade Regional de Blumenau – FURB. O título da pesquisa foi: “Movimento Hip-Hop: a denúncia do sofrimento ético-político em busca da cidadania”, e tinha como objetivo realizar uma análise de conteúdo das letras das músicas de MV Bill, um dos principais rappers brasileiros.

O interesse por este tema de pesquisa surgiu em decorrência do aparecimento de inúmeros grupos juvenis que, desde meados da década de 1980, vêm atuando nos centros urbanos brasileiros com uma expressão que envolve diferentes objetivações artísticas, como a música, a dança e a pintura. Em meio a este contexto, tomei o Rap como objeto de estudo, considerando a intensidade com que este gênero musical tem se mostrado presente nas mais diversas cidades do Brasil e do mundo. Há de se ressaltar que, apesar de ter surgido nas periferias de metrópoles, o Rap, principalmente a partir da década de 90, transpôs as fronteiras das periferias das grandes cidades para se fazer presente em todas as regiões do território brasileiro (Hinkel, 2008).

A relevância do Rap como tema de pesquisa não se refere apenas a sua presença quantitativa nas cidades brasileiras. Sua presença indica que a música tem possibilitado a construção de identidades comuns¹, linguagens e códigos específicos que formam grupos, canalizam interesses e produzem formas de compreensão da realidade social. Neste sentido, os rappers podem ser entendidos como músicos populares da periferia, literatos no sentido exato da palavra, pois buscam forjar uma literatura para si, não fazendo uma distinção entre produtor e consumidor, pelo contrário, procurando o debate e a discussão entre ambos (Duarte, 1999). Ademais, são diversos os autores que oferecem contribuições para o desenvolvimento desta pesquisa, ao apontar para a importância do Rap como uma possibilidade de problematização das formas de viver engendradas na sociedade contemporânea, considerando-o como um espaço de debate mediante o qual os jovens buscam compreender a si próprios e a seu tempo (Amorim, 2004;

¹ O conceito de identidade é aqui compreendido como processos abertos e inacabados, de movimentos de semelhança e diferença em relação ao(s) outro(s) (Maheirie, 2002).

Andrade, 1999; Damasceno, 2007; Guasco, 1998; Lages e Silva, 2007; Magro, 2002; Souza, 2009, entre outros).

Paralelamente ao reconhecimento desta dimensão política e social que me motivou a pesquisar o Rap, há a minha vivência pessoal com este gênero musical. Apesar de não ser um fã, desde meados dos anos 90, o Rap está presente em minha vida. Inicialmente meu contato ocorreu de forma casual, em função de amigos que ouviam Rap. Durante aquela década, mantive intensa relação com a produção rapper nacional, principalmente, a partir de material fonográfico (fitas K7 e CD's). A partir do ano 2000, meu contato com o Rap foi gradativamente diminuindo, principalmente, porque neste período comecei a tocar violão e a me interessar mais por música popular brasileira - MPB. Em 2003, iniciei uma nova e intensa relação com o Rap, não como ouvinte, mas como pesquisador, tomando-o como objeto de estudo.

Importante relatar este trajeto, porque ele revela o modo como fui me aproximando do Rap: primeiro, como ouvinte, em seguida, ainda como ouvinte, me afastei do gênero musical; depois, como pesquisador, me aproximei novamente do Rap em três momentos específicos: 1) na Graduação meu objetivo era fazer uma análise de conteúdo das letras das músicas de MV Bill, procurando compreender os temas ali presentes; 2) no Mestrado meu objetivo foi investigar como os ouvintes se apropriavam do Rap; 3) no Doutorado busco compreender se o Rap pode ser (e como) mediação para uma (re)invenção do sujeito e de suas relações com a cidade. O objetivo é contribuir para o debate acadêmico acerca do processo de constituição do sujeito, tomando a música e a cidade como importantes mediações. Desta maneira, trabalhando na interface entre as temáticas constituição do sujeito, música e cidade, procuro contribuir com os estudos que visam compreender a constituição do sujeito em diferentes contextos de discurso e práticas da vida social contemporânea.

Esta contextualização deixa claro que a atual proposta de pesquisa se configura como uma continuidade das investigações anteriores, especialmente no sentido de buscar aprofundar olhares sobre informações que não puderam ser suficientemente contempladas no curso de Mestrado e incorporar novas perspectivas de investigação e análise.

Com a dissertação, procurei compreender os sentidos que os jovens produziram no processo de apropriação musical, questionando se há e como se processa a relação estética entre eles e o Rap. Dentre as reflexões desenvolvidas, interessa para esta tese, a indicação da dimensão reflexivo-afetiva como questão central na relação do sujeito

com a música, onde a catarse apontou para a possibilidade de novos movimentos de subjetivação e objetivação por parte dos participantes da pesquisa (Hinkel, 2008). O conceito de catarse será trabalhado ao longo da tese, por ora basta apontar que este fenômeno não se reduz a mera expressão/descarga das emoções. Trata-se de uma reorganização dos processos psicológicos complexos mediada pelos sentimentos e pela imaginação, fenômeno que abre possibilidade para novas formas de sentir, pensar e agir no mundo (Vigotski, 1999).

A partir das análises empreendidas no Mestrado, surgiu a necessidade e o interesse em dar continuidade ao estudo do processo de apropriação do Rap. A atual investigação é proposta a partir da tese de que o processo de apropriação musical pode se fazer possibilidade de (re)invenção do sujeito e de suas relações com a cidade. A partir desta perspectiva, coloco como objetivo geral de pesquisa investigar as relações entre apropriação musical do Rap, cidade e (re)invenção do sujeito. Como objetivos específicos, procuro analisar como o Rap se faz mediador das/nas relações dos jovens com a cidade de Blumenau/SC, e compreender o lugar social que o Rap ocupa na vida de alguns jovens blumenauenses.

Para tanto, busco compreender a música como um “sistema significativo de relevância estratégica para a construção do real” (Menezes Bastos & Lagrou, 1995). Isto implica considerar música e sociedade como algo indissociável, posto que a música não apenas reflete a realidade social, mas a constitui. Noutras palavras, a música não é apenas reflexiva, mas gerativa (Blacking, 2007). Uma consequência disto é a própria condição provisória do conceito de música. Ele é sempre sensível à variedade de significados atribuídos, em diferentes partes do mundo, ao som humanamente organizado. “Os mesmos padrões de som não apenas podem ter diferentes significados em diversas sociedades, mas também podem ter significados diferentes no interior da mesma sociedade, por causa dos contextos sociais diferentes” (Blacking, 2007, p. 213).

É justamente esta condição plural da música que me leva a pesquisar a apropriação musical, demarcando que suas possibilidades de significação não são definidas à priori (Blacking, 2007; Beyer & Kebach, 2009; Freire, 2010; Frith, 1987; Maheirie, 2001, entre outros). O comportamento relativo à audição musical é denominado de várias formas na literatura: escutar, ouvir, perceber, apropriar, etc. Esta heterogeneidade terminológica se desdobra numa pluralidade de concepções acerca da relação entre o ser humano e a música, seja considerando-a a partir de uma perspectiva fisiológica, cognitiva,

afetiva, sensorial e/ou relacional (Beyer & Kebach, 2009). Feita esta ressalva, adoto nesta tese o conceito de apropriação musical por entender que ele possibilita compreender que o sujeito não apenas escuta uma música, mas se apropria dela e torna-a sua. A apropriação musical é aqui entendida como um movimento de conversão do coletivo em singular, que pressupõe um lugar co-criador do sujeito que se apropria dos significados expressos nas músicas e produz, a partir destes, novas zonas de sentido. Esta perspectiva toma como referência o pensamento de Vigotski (1970/1999), ao conceber que a arte participa do cotidiano das pessoas como uma mediação entre o coletivo e o singular, possibilitando tornar pessoal aquilo que era coletivo sem deixar de ser social. O próprio processo de constituição do sujeito, segundo Vigotski (1995), se caracteriza por esta apropriação do coletivo em singular, onde o psíquico se configura como um conjunto de relações sociais convertidas em processos psicológicos. Neste prisma, o processo de apropriação não se dá mediante uma simples transposição do coletivo ao singular, já que envolve uma transformação daquele neste.

Tratar da apropriação musical implica reconhecer que o ouvinte pode assumir uma postura cocriadora e não apenas observadora, e que a percepção é somente parte inicial de um processo mais complexo. Perceber e significar não são processos antagônicos, pois “nem a matéria sensível, nem a forma com que se apresenta, nem o significado que lemos nela existem em si e por si, à margem de determinada relação humana” (Vázquez, 1999, p. 121). Neste sentido, o processo de apropriação musical é entendido aqui como um acontecimento onde a música, o sujeito e o contexto (de produção e apropriação) se configuram enquanto unificação contraditória. Apesar de diferentes, eles se constituem como um momento do processo de totalização, onde um contém o outro e não existe sem esta reciprocidade. Esta relação, metaforicamente, pode ser pensada como a existente entre as dimensões cognitiva e afetiva do psiquismo humano que, como bem demonstrou Vigotski (1992, 1995), apesar de possuírem suas especificidades, existem em relação de mútua constituição.

A relação estética é outro conceito fundamental para esta investigação, uma vez que é uma experiência que transforma o pensamento e a sensibilidade, que promove um estranhamento do instituído e busca forjar novas possibilidades de relação. Trata-se de um modo específico de relação com o mundo, sempre mediado pelo outro, na qual um sujeito concreto e singular se posiciona com um determinado olhar diante de um objeto/pessoa/relação, possibilitando o descolamento da percepção imediata para a produção de novos sentidos, num processo

de implicação afetiva (Vázquez, 1999; Vigotski, 1999, 2003; Zanella, 2006). Neste prisma, interessa para esta pesquisa investigar se há (e como ocorrem as) relações estéticas entre sujeito e cidade, mediadas pela música, perguntando se (e como) estas relações podem engendrar novas formas do sujeito agir no mundo a partir de uma perspectiva estética, possibilitando uma (re)invenção de si e de suas relações com a cidade. Importante destacar que a relação estética é uma experiência particular atravessada pela produção social, capaz de promover novos sentidos, num movimento de superação da realidade, tanto numa perspectiva singular, quanto coletiva, o que pode prover elementos para uma (re)invenção do sujeito, das formas como ele age no mundo e como se articula com os outros no coletivo. Desta maneira, ao mesmo tempo em que esta pesquisa contribui para uma discussão acerca da apropriação musical, ela colabora para uma reflexão sobre o processo de constituição do sujeito, problematizando a complexidade existente na relação sujeito e sociedade, mediados pela música.

Por fim, esta investigação aponta para a necessidade de se pensar o sujeito em contato com a música como um ser situado sócio-historicamente, que vive mediante condições objetivas e subjetivas específicas de seu contexto, a partir das quais realiza suas possibilidades de relação. Isto não significa apenas considerar a cidade de Blumenau como o lugar onde o objeto de pesquisa está inserido, é preciso, sobretudo, concebê-la como sua dimensão constituinte. Uma cidade que se afirma germânica, que forja uma identidade regional a partir de valores como disciplina, trabalho e tradição, que enaltece seu passado para confirmar essa identidade (Machado, 2012), não pode passar despercebida quando o assunto é o Rap. É de se questionar como o Rap se desenvolve numa cidade com tais características, uma vez que este gênero musical é oriundo da matriz cultural africana e está historicamente associado à periferia e às mazelas vividas por sua população.

Esta é uma das interrogações que acompanharam todo o desenvolvimento desta investigação. Sua presença demarca que as possibilidades de relação estética não estão circunscritas apenas ao objeto estético, dependem, impreterivelmente, do contexto e da maneira como o sujeito se posiciona. Por isso, ao realizar esta pesquisa procurei reconhecer que toda obra (artística, científica, etc.), como réplica do diálogo, está aberta para a resposta dos outros, para a sua ativa compreensão responsiva (Bakhtin, 2010). Ao falar numa obra – neste caso o Rap – não busco entendê-la como algo que se encerra em si, mas, pelo contrário, como um “elo na cadeia da comunicação discursiva”

(Bakhtin, 2010, p. 279). Neste prisma, considero que, apesar do contexto específico desta investigação ser a cidade de Blumenau/SC, as reflexões aqui desenvolvidas poderão ser usadas como mediação para compreender outros contextos, já que a singularidade de Blumenau só pode ser pensada a partir de sua condição social e histórica, considerando os outros contextos com os quais dialoga.

A seguir, apresento a tese, que está organizada do seguinte modo. No capítulo 1 “**A trilha sonora**” apresento os sujeitos participantes, indico a maneira como a pesquisa foi realizada e situo algumas questões teórico-metodológicas de sua produção.

No capítulo 2 “**Música(s): com o(s) sujeito(s) e com a(s) cidade(s)**” problematizo três questões que estão em diálogo ao longo de toda a tese: música, sujeito e cidade. Longe de uma perspectiva essencialista, que toma tais conceitos a partir de uma função e/ou relação já dada a priori, a proposta é compreender como estes se constituem enquanto processos dinâmicos, abertos e inacabados, que ocorrem dentro de uma perspectiva social, singular e histórica.

Na seqüência, no terceiro capítulo, “**O Rap em Blumenau: breves apontamentos**” contextualizo Blumenau, falo sobre suas características gerais e os discursos que circulam pela cidade, em especial a produção de sua germanidade aparente. Paralelo a isso, apresento o Rap e a maneira como ele surge e se desenvolve na cidade.

No capítulo 4 “**Diálogos...**” desenvolvo a tese de que o sujeito pode (re)inventar a si próprio e a cidade a partir da mediação da música. Para tanto, realizo algumas problematizações a respeito das relações que os participantes desta pesquisa estabelecem com a cidade de Blumenau a partir da mediação do Rap, contrapondo o discurso homogeneizador teuto-brasileiro à diversidade cultural brasileira.

No quinto e último capítulo “**Mandando um salve**” realizo uma discussão final e exponho as últimas palavras do meu texto, sem, contudo, encerrar a discussão – espero que os enunciados aqui propostos possam instigar e acolher muitos e muitos diálogos.

2. A TRILHA SONORA

Realizar uma pesquisa não é somente um ato de conhecimento, mas uma prática social. Não se trata de investigar um fenômeno, mas de contribuir para a construção de uma dada realidade, já que ao oferecer possibilidades de compreensão sobre um fenômeno, acaba conferindo uma certa inteligibilidade sobre este. Por isso, produzir conhecimento é, acima de tudo, um ato que tem desdobramento sobre os outros². Ademais, não se pode esquecer que o conhecimento científico é hoje uma forma privilegiada de conhecimento e ocupa um importante lugar social (Santos, 2004).

Todo método de pesquisa é indissociável de uma abordagem ontológica e epistemológica, na medida em que envolve uma concepção de mundo, de homem e do processo de produção do conhecimento (Gonçalves, 2002). O método, nestes termos, nada mais é do que a lógica que orienta o processo de investigação, “lógica esta que, por sua vez, é determinada pelos pressupostos teórico-epistemológicos que caracterizam um dado paradigma” (Alves, 1991, p. 56). Outrossim, Vygotski aponta para a importância desta discussão ao afirmar que “a busca do método se converte em uma das tarefas de maior importância na investigação. O método, nesse caso, é ao mesmo tempo premissa e produto, ferramenta e resultado da investigação” (1995, p. 47).

Indicar os referenciais teóricos que justificam as opções metodológicas tomadas numa pesquisa é importante, assim como mostrar ao longo do texto o modo como a investigação foi feita, para que o leitor possa perceber como se deu a busca e a compreensão das informações. Entretanto, a definição dos pressupostos de uma pesquisa não garante que estes tenham sido operados no processo de produção da mesma. Os movimentos realizados no decorrer da investigação devem ser explicitados ao longo de sua escrita, assim (talvez) o leitor pode reconhecer como, em quais circunstâncias e de que maneira tal construção do conhecimento foi possível. Apesar de reconhecer a complexidade do desafio que isto implica, é esta perspectiva que mais me instiga no fazer acadêmico, posto que ao revelar o caminho, o pesquisador está se posicionando e mostrando as possibilidades e limites que circunscrevem o seu fazer.

² Ver: Aguiar (2006), Fals Borda (1981), Freire (2005), Gonçalves (2002), González Rey (2002), Groff, Maheirie & Zanella (2010), Sartre (1984), entre outros.

Este é justamente um dos maiores desafios: não transformar a pesquisa numa mera aplicação de técnicas e instrumentos. Neste sentido, cabe retomar o questionamento de Spink (2008), quando pergunta sobre o que é mais importante para a realização de uma pesquisa, a validade do método ou a disponibilidade para o diálogo? Penso que a resposta não deve ser única, ao passo que ambas dimensões são importantes e não são, necessariamente, excludentes. Para pensar sobre isto, utilizo as reflexões de Zanella (2011), quando afirma que o pesquisar é um processo de criação ético, estético e político que se configura numa relação de encontro e desencontro.

(Des)Encontro de diferentes olhares, postos os lugares sociais que ocupam e suas condições de (in)visibilidade, social e historicamente produzidos. Afirmando tratar-se de (des)encontro porque, na medida em que o pesquisador é o artífice da escrita que apresenta o outro, o faz sob um determinado prisma, não raro distante do modo como esse próprio outro se vê. Por conseguinte, falar sobre um outro implica, necessariamente, recriá-lo (Zanella, 2011, p. 23).

O pesquisador, nesta perspectiva, não inventa o sujeito de pesquisa, tão pouco o seu contexto, mas os (re)cria no modo como lhes apresenta em sua escrita, já que a faz a partir de um determinado ângulo. O pesquisador escolhe sujeitos, elege fragmentos das informações que teve acesso e produz, a partir destes, uma possibilidade de compreensão – o que não ocorre sem tensões, as quais estão presentes desde a definição do tema a ser investigado até a apresentação dos resultados (Zanella, 2011). Neste sentido, falar sobre a pesquisa e o trabalho de campo é falar, impreterivelmente, da circulação do pesquisador pelo campo e de como ele registra as informações, o que configura uma exposição, sobretudo, pessoal (Benetti & Fleischer, 2007). O método, desta maneira, não é linear e as informações apresentadas pelo pesquisador são sempre uma forma de construção comprometida com as afecções, já que são frutos do que o pesquisador vivenciou em relação ao tema investigado.

2.1 OS ELEMENTOS DESTA TRILHA SONORA

Concordo com Spink (2008), quando afirma que estar no campo não significa que fomos para um lugar, mas que estamos presentes num determinado campo-tema de investigação e buscamos compreendê-lo. Afirmar que o campo não é um lugar, mas uma forma de relação, um modo específico de se colocar diante de um tema, implica reconhecer a presença plural de seus atores. Por isso, não é uma tarefa fácil delimitar o campo de pesquisa – ainda mais no meu caso, já que esta investigação é consequência das anteriores, cujo início foi em 2003.

O pesquisador não é a única pessoa que produz discursos sobre seu tema de pesquisa. Há diferentes sujeitos, de diversas perspectivas, produzindo discursos sobre determinado tema, os quais podem ser encontrados em diversos fragmentos, como conversas, acontecimentos, pedaços de materialidade, músicas, desenhos, vídeos, relatos da mídia, enfim, das mais diferentes formas. Isto significa que o pesquisador pode argüir e discutir, tal como os demais sujeitos, pois “somos somente uma parte de uma ecologia de saberes, cada uma das quais partindo de um ponto distinto e pensando que tem algo a contribuir” (Spink, 2008, p. 76).

Se busco analisar os discursos que são construídos nas relações que se estabelecem entre os jovens, a cidade de Blumenau e o Rap, não posso apenas analisar as falas dos jovens com quem conversei ao longo da pesquisa. Por conceber que os discursos estão em processo de produção permanente e que sua composição é fruto de diferentes vozes sociais, procurei variar o máximo possível as fontes de informação – circulei pela cidade, participei de eventos de Hip-Hop e shows de Rap, escutei músicas, apreciei graffitis, assisti videocliques, li diferentes materiais sobre o assunto (livros, revistas, jornais, publicações da internet, etc.), convivi e conversei com jovens atuantes na cena Hip-Hop local (artistas e público em geral), assim como demais pessoas que não faziam parte deste universo.

Estas ações foram intensamente realizadas durante todo o curso de doutorado, especialmente entre o período de março de 2011 a março de 2012, permitindo ter contato com eventos de Hip-Hop, como shows de Rap de grupos locais e nacionais, exposições de Graffiti, apresentações culturais, oficinas de Breaking e Graffiti, festas nas casas dos jovens praticantes do Hip-Hop, etc. Além destes eventos, ocorreram outras situações que foram registradas em diário de campo, tais como: encontros casuais com os jovens participantes da pesquisa ou algum

acontecimento que ofereceu elementos para pensar a tese. Todas estas possibilidades de acesso ao tema investigado foram extremamente importantes para a produção desta pesquisa, possibilitando uma pluralidade de informações, as quais são referenciadas direta ou indiretamente na escrita da tese.

Além disso, optei por conversar individualmente com alguns jovens atuantes na cena Hip-Hop local, a fim de obter mais informações sobre o modo como se dão as relações destes jovens com a cidade de Blumenau e com o Rap. Não chamo os encontros que tive com estes jovens de entrevista porque realmente não era a lógica de “pergunta-resposta” que guiou nossas relações. Desenvolvi com estes jovens conversas nas quais eram propostas algumas questões-chave acerca do tema investigado. A escolha destes jovens se deu mediante três critérios norteadores: 1) ser morador de periferia e residir na cidade de Blumenau/SC; 2) ser um assíduo ouvinte de Rap e identificar-se como “público-irmão”, no sentido proposto por Seca (2004) – semelhante ao que, no senso-comum, costuma ser denominado de fã, este tipo de público é composto por jovens afeccionados por um gênero musical, possuindo vasto conhecimento sobre este, participando de shows, consumindo CD’s e demais produtos que lhe dizem respeito; 3) ter um contato próximo e constante com a cena Hip-Hop local, a fim de que a sua relação com o Rap possa ser útil para a compreensão de como este gênero musical surge e se desenvolve em Blumenau.

Procurei abranger jovens que tivessem contato com todos os elementos do Hip-Hop, perfazendo um número total de 11 sujeitos. Importante destacar que apesar da proposta de pesquisa mesclar sujeitos que atuam com todos os elementos do Hip-Hop, eu foquei as análises na forma como os sujeitos se apropriam do Rap. Esta opção tem sua justificativa em virtude de uma característica da cena local, pois embora o Hip-Hop englobe o Breaking e o Graffiti, percebi que em Blumenau o Rap é um elemento comum a todos os praticantes do Hip-Hop – isto não implica numa maneira homogênea de se relacionar com o Rap, como será possível perceber ao longo da tese.

A seguir, apresento breves informações sobre os jovens com quem tive a oportunidade de conversar. A apresentação foi proposta de acordo com a ordem de contato com cada sujeito. Todos os nomes são reais, entretanto alguns jovens são identificados nesta tese por nomes artísticos ou apelidos.

Vinicius “Elfo”: integrante da “Nos Trink Criu”, uma crew³ que possui membros em Blumenau, Balneário Camboriú, Florianópolis e São Paulo. A crew surgiu em Blumenau e sua expansão foi ocorrendo de acordo com a mudança de algum de seus membros para residir em outra cidade. Assim, sempre que alguém se muda leva junto a crew, inserindo-a em outra cidade e, por vezes, agregando novos integrantes.

Elfo tem 27 anos e pratica Danças Urbanas⁴ desde 2003, especialmente o Breaking, o Locking e o Popping. Além disso, faz rimas e beats para seus próprios Rap’s e pratica eventualmente o Graffiti (faz desenhos em papel, roupas e paredes). Esta circulação entre os diferentes elementos do Hip-Hop é comum em muitos jovens. Segundo Elfo, estar na rua propicia o contato com todos os elementos do Hip-Hop e a prática destes se torna “natural”, acontecendo de acordo com a “caminhada” de cada um. No período de realização da pesquisa, por exemplo, Elfo disse que estava se dedicando mais ao Rap, apesar de continuar dançando e dando aulas de dança – Breaking, Popping e Locking.

Desde que começou a dançar, Elfo está sempre “correndo atrás de informação”, para aprender mais sobre as danças urbanas e a cultura Hip-Hop, procurando trocar experiências com pessoas e participando de eventos em diferentes cidades e estados do país. Elfo é professor de dança desde 2006, atuando em projetos sociais e dando aulas particulares. Paralelo a sua trajetória como b.boy, onde busca “viver a cultura Hip-Hop” e “aprender na rua o que é a dança de rua” (Elfo), Elfo

³ As formações coletivas no Hip-Hop recebem nomes diversos, como crew, posse, banca, grupo, família, entre outros. São espaços de encontro onde os jovens aprendem, desenvolvem e manifestam não apenas a sua arte, mas também outras atividades, como, por exemplo, projetos sociais. Segundo Silva (1999), é um lugar de convivência onde os jovens se apoiam mutuamente, formando uma espécie de família forjada.

⁴ Elfo explica que há uma confusão de termos quando se fala sobre a dança dentro da cultura Hip-Hop. É comum as pessoas falarem que o Breaking é a dança do Hip-Hop, entretanto Elfo diz que o Breaking é apenas um dos seus estilos de dança. Há outros estilos, como o Popping, o Locking, o Hip-Hop Dance, o Krump, etc., por isso a definição “danças urbanas” parece ser mais coerente, já que agrega todos os estilos de dança praticados dentro do Hip-Hop (ver também Ribeiro & Cardoso, 2011). Feita esta ressalva, optei por usar o termo Breaking para me referir ao elemento dança dentro do Hip-Hop, pois está é a definição utilizada cotidianamente pelos jovens de Blumenau e das demais regiões do país.

possui licenciatura em Educação Física– atualmente cursando o bacharelado.

Janaina e Minella: casados, Janaina e Minella são rappers. Ela possui 29 anos e faz parte do grupo “Palavra Feminina”, enquanto Minella, com 32 anos, é membro do “Palavra de Honra”. Ambos fazem parte da “Família C”, um coletivo de rappers que atualmente é composto pelos seguintes grupos: “Palavra Feminina” (Janaina e Isabela), “Palavra de Honra” (Minella, Juba, Zezo e Nessa), “Mente Armada” (Jardel) e “Libertação” (Ismael e Neni). O grupo “Manifesto”, que é formado por Tiago (Blumenau) e João (Itajaí), também é citado pelos rappers como um aliado da “Família C”, pois há vários anos realiza parcerias com estes rappers. A “Família C” surgiu a partir das relações de proximidade que se criaram entre os rappers da região do bairro da Velha Grande, que, além de pertencer a mesma localidade, apresentam uma postura semelhante em relação ao Rap, tomando-o como “Rap combatente” (Janaina).

A dupla “Palavra Feminina” surgiu em 2001 e possui dois CD’s lançados: “Justiça e Liberdade” (2006) e “Filhos do Brasil” (2010). Já o grupo “Palavra de Honra” surgiu em 1997 e apresenta a seguinte discografia: “Quadrilha da Rima” (2005), “Buscar o Amor” (2007) e “Fator Realidade” (2011). Em 2006 eles criaram o “Família C Produções”, que conta com um home estúdio para a gravação de suas próprias músicas e de outros grupos, assim como a produção de videoclipes.

Bóris N.F.: Bóris possui 30 anos e começou a cantar Rap por volta de 2001, quando se juntou a Jonathan E.B. para formar o “União de Ideias”. Atualmente Bóris está sozinho a frente do “UDI”, um dos grupos mais ativos de Blumenau, como indica a sua discografia: “Se desvie do crime” (2001), “Sobreviver é necessário” (2003), “Caminhos tristes” (2004), “A Revolução UDI” (2005), “Rotinas Suicidas” (2006), “Rotinas Suicidas REMIX” (2007), “Preparativo UDI” (2009), “Nada é como antes” (2010), “Nada é como antes Parte 2” (2011).

Além de lançar seus discos com frequência, Bóris também tem atuado como produtor musical. Em 2005 ele criou o home estúdio “Alicerce”, onde além de gravar suas músicas também realiza a gravação e a produção musical de outros grupos. Esta atuação em estúdio tem permitido que, a partir de 2011, Bóris trabalhe exclusivamente com o Rap, um fato pouco comum na cidade, já que o retorno financeiro da atuação dos rappers geralmente não permite que estes se dediquem apenas ao Rap. Além de já ter gravado aproximadamente 20 (vinte) CD’s de grupos de Rap em seu estúdio,

Bóris já lançou 4 (quatro) coletâneas de rappers locais - Contexto Sul 1 (2005), Contexto Sul 2 (2006), Contexto Sul 3 (2007) e Contexto Sul 4(2012 – edição Gospel).

Boaventura e D’Lara: são casados e formam a dupla “Dálmatas”, que teve início em meados de 2006. Ambos já tinham carreiras musicais paralelas antes de se juntar com a intenção de misturar diferentes influências, como a MPB, o Rap e o Pop. D’Lara tem 31 anos e iniciou a sua carreira profissional em 1997. Estudou música no Teatro Carlos Gomes, participou de vários concursos e festivais, sendo semi-finalista em 2005 do Programa “Fama 4”, da Emissora Rede Globo de Televisão. Boaventura, que possui 30 anos, começou a cantar Rap por volta de 1996, fez parte de vários grupos e lançou 4 (quatro) CD’s antes de formar o Dálmatas, onde atua como Mc e produtor musical. Dálmatas possui 2 (dois) discos lançados: “Mistura Cultura” (2008) e “H2O na Boca” (2010), gravados em seu próprio home estúdio, o “Gozo Du Galo”⁵. Atualmente Boaventura está finalizando uma MixTape solo, a qual se chamará “Eu não estou de volta, por que eu nunca fui embora”.

Dj Kbeça: com 35 anos de idade e uma carreira de 23 anos de discotecagem, Kbeça participou da cena Hip-Hop Blumenauense desde o seu surgimento. Segundo seus relatos, Rocha e ele foram os responsáveis pelas primeiras festas e eventos de Hip-Hop ocorridos na cidade, promovendo suas primeiras manifestações públicas em Blumenau. Desde o início de sua carreira, Kbeça transitou pelo que ele denomina de “os dois lados do Hip-Hop”: “a cultura” e “a balada”, discotecando em festas e eventos ligados à cultura Hip-Hop, mas também em casas noturnas que não pertencem ao Hip-Hop. Kbeça ocupou importante lugar na cena rapper local, pois atuou como Dj, beatmaker⁶ e produtor musical de vários grupos⁷, principalmente entre os anos de 1996 e 2003. Atualmente Kbeça não atua com nenhum grupo de Rap e se dedica a discotecar em casas noturnas, onde toca “Black Music” – segundo Kbeça, essa é uma definição utilizada nas casas noturnas para se referir ao Rap e outros gêneros próximos a ele, como o R&B, por exemplo.

⁵ Fonte www.myspace.com/dalmataspop. Acesso em 26/5/2011.

⁶ Produtor da base, a parte instrumental do Rap sobre a qual o MC realiza as suas rimas.

⁷ Além dos rappers de Blumenau, Kbeça também trabalhou com grupos de outras cidades, como Florianópolis, Curitiba, São Paulo, entre outras.

Quiko Nuts: grafiteiro, possui 33 anos de idade. É natural de Curitiba e reside desde 2005 em Blumenau. É membro da “A MARGEM”, uma crew de Curitiba, onde teve importantes experiências dentro da cultura Hip-Hop. Além do Graffiti, Quiko praticou o elemento Dj entre os anos de 2000 e 2004, discotecando em algumas festas de Hip-Hop na capital paranaense. A partir do final de 2011, Quiko também faz parte da “Prush”, uma crew de grafiteiros de Blumenau, formada por ele, Charles SN e Buiú.

Sua relação com o Graffiti teve início em 1995, mas ele afirma que se reconhece como grafiteiro a partir de 2000, quando definitivamente começou a pintar nas ruas com maior intensidade e frequência. Quiko é um dos grafiteiros mais atuantes da cena blumenauense, com trabalhos produzidos “nos quatro cantos da cidade”, espalhando não apenas seus graffitis, mas também o seu nome por toda Blumenau. Quiko costuma assinar seu nome nos mais diversos lugares (no centro, nos bairros, em lugares públicos, imóveis abandonados, etc.) e dos mais distintos modos (tag, Graffiti, adesivos, etc.). Sua atuação como grafiteiro também se dá mediante participação em projetos sociais, realizando oficinas de Graffiti e sobre a cultura Hip-Hop de um modo geral. Estas ações já são feitas por Quiko desde 2004, sendo que em 2011, juntamente com Elfo, ele construiu um projeto onde eles próprios foram os coordenadores. Além de ser a primeira vez que eles mesmos eram os proponentes e coordenadores de um projeto, esta também foi a primeira vez que eles utilizaram recursos financeiros para a realização de um projeto, que foi aprovado pela Fundação Cultural de Blumenau – até então eles atuavam somente com seus próprios recursos, de modo voluntário.

Charles SN (“Somos Negros”): Charles tem 31 anos, é grafiteiro e já fez parte do grupo de Rap “FACES IGUAIS”, onde foi MC por aproximadamente 3 (três) anos⁸. Por ser skatista, Charles sempre teve muito contato com os jovens que fazem parte da cultura urbana de Blumenau, sendo que em 1998 começou a praticar o Graffiti, num momento em que as paredes da cidade já começavam a receber seus primeiros desenhos. Segundo seu relato, seu interesse em pintar surgiu após ver os graffitis de outros jovens, como Joba e Chamba (“Mundo dos Sonhos”) e Rocha. Foi quando, no final de 99, ele chamou seu amigo Evandro “Chicão” para formar a sua crew de Graffiti, a “Somos Negros” (SN). Desde então Charles não parou mais de pintar, sendo um dos grafiteiros que atualmente mais tem trabalhos nas ruas da cidade, ao

⁸ Charles é irmão de Boaventura, que também fazia parte deste grupo.

lado de Chamba, Joba e Quiko Nuts – inclusive Charles tem produzido alguns graffitis em parceria com Quiko, assinando-os sob o nome “Prush”).

Thiago Negão: já fez parte de um grupo de Rap chamado “Lado de Fora – L.D.F” (por volta de 1998 a 2003). Thiago tem 28 anos de idade, é cabeleireiro afro e ouvinte assíduo de Rap, esteve presente na cena Hip-Hop da cidade, acompanhando seu desenvolvimento desde sua fase inicial. Thiago e Baraka Jogador fizeram parte de minha pesquisa de mestrado e foram convidados a participar da atual investigação porque indicaram que a apropriação musical do Rap lhes possibilitou uma reinvenção de seus modos de viver. Cada um, a sua maneira, buscou a partir do Rap novas formas de se relacionar consigo e com a sociedade, seja trabalhando com as rimas – Baraka Jogador – ou atuando como cabeleireiro afro e “espalhando a cultura negra numa cidade alemã” (Thiago Negão). A opção de revisitar estes sujeitos também se justifica em função da oportunidade privilegiada de retornar a estes jovens para não apenas aprofundar as reflexões desenvolvidas na pesquisa anterior, mas, sobretudo, propor uma perspectiva nova de investigação e análise que coloca a tríade sujeito-cidade-música como objeto de discussão. Além disso, o vínculo já existente entre pesquisador e pesquisados favorece o desenvolvimento do diálogo, uma vez que este é um evento social – no sentido bakhtiniano (1926) do termo – que ocorre entre sujeitos que ocupam posições singulares, condição esta que não apenas contextualiza seus discursos, mas os constitui.

Baraka Jogador: com 32 anos de idade, Baraka começou a cantar Rap por volta de 96. Seu primeiro grupo se chamou “Faces Iguais”, do qual também faziam parte Boaventura, Charles SN (participantes desta pesquisa), Bicudo e Queli. Baraka fez parte deste grupo até 2004, sendo que em 2007 lançou a MixTape “So Fresh”, em parceria com o rapper Gee Quest, formando a dupla “True Fella”. Atualmente Baraka está em carreira solo e em processo de finalização de sua MixTape, que irá se chamar “Fantasma MixTape”.

Todos os participantes dessa pesquisa possuem participação ativa na cena Hip-Hop blumenauense, sendo impossível falar sobre este assunto sem fazer referência a estes jovens. Entretanto, eles não são as únicas pessoas que construíram o Hip-Hop na cidade, há vários outros nomes importantes que não fizeram parte desta investigação por uma questão de foco da pesquisa – não é o propósito aqui fazer um mapeamento completo sobre a maneira como se constituiu a cena Hip-Hop local. A única exceção é D’Lara, que afirma não fazer parte da cultura Hip-Hop e que não utiliza os recursos estéticos do gênero

musical Rap. Ela conta que passou a ter um contato mais próximo com este universo a partir do momento que formou a dupla Dálmatas, e que se considera uma “convidada” no Rap, já que ela atua como cantora e não como Mc.

2.2 COMPONDO UMA TRILHA SONORA

Hoje é lugar comum afirmar que uma informação em si não tem sentido (Aguiar, 2006; Amorim, 2003; Fals Borda, 1981; Freitas, 2003; Machado, 2002; Rey, 2002; Rocha-Coutinho, 1998; etc). No entanto, mais do que reconhecer que o sentido é produzido, é preciso compreender que sua produção se dá no acontecimento dialógico, entre posições singulares que se confrontam (Amorim, 2003), de tal forma que as análises propostas só são possíveis a partir de determinados elementos com os quais o pesquisador teve a oportunidade de dialogar – as pessoas com quem conversou, os acontecimentos que vivenciou, as leituras que lhe serviram de apoio para a compreensão das informações, etc.

O diálogo, nesta tese, não é apenas uma ferramenta para a realização da pesquisa, mas condição de sua produção, uma vez que “o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (Bakhtin, 2010, p. 400). Além do mais, a dialogia é fundante de toda e qualquer relação entre os sujeitos, pois toda relação entre duas (ou mais) pessoas produz discursos que se apresentam de forma provisória e inacabada, abertos para uma resposta do outro. Neste sentido, as análises desenvolvidas aqui não são concluídas, mas sugeridas, já que “não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico” (Bakhtin, 2010, p. 410).

Reconhecer o diálogo como dimensão fundamental da produção de conhecimento demarca que a pesquisa é um processo atravessado por questões afetivas – no sentido de que sujeitos e contextos da pesquisa são afetados uns pelos outros mutuamente. Isto significa que o pesquisador estuda “com” e não “os” sujeitos, e que a relação que se estabelece entre os sujeitos é o que há de mais rico no pesquisar. É onde os sentidos são coletivamente produzidos e onde contextos e sujeitos são transformados conjuntamente (Groff, Maheirie & Zanella, 2010).

Estas reflexões me colocaram diante da necessidade de me aproximar dos jovens e da cultura Hip-Hop em Blumenau, posto que o conhecimento dialógico se dá no encontro (Bakhtin, 2010). Por isso não me inseri no campo como um pesquisador que busca colher informações, mas como um flaneur⁹ que circula pela cidade e “acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os seus problemas” (Fonseca, 1992, p.11). Procurei conversar e conviver com estes jovens, circulando pela cidade e vivenciando o que os encontros com eles me proporcionavam – busquei participar do maior número possível de eventos ligados à cultura Hip-Hop em Blumenau. Meu interesse era entender as relações estabelecidas entre os jovens, a cidade e o Rap, perguntando sobre que jovem, que cidade e que Rap era esse que eu estava encontrando pelas ruas de Blumenau. Assim, meu olhar estava voltado para a experiência (Larrosa, 2002) destes jovens, para a maneira como eles viviam, eram afetados e se apropriavam da cidade e da música.

As conversas e observações desenvolvidas a partir dos encontros que tive com os jovens foram propostas numa perspectiva discursiva, dialógica e polifônica, considerando que o texto do pesquisador traz sua voz como orquestrador das vozes dos outros participantes, reconhecendo que o campo nos confronta com eventos de linguagem marcados pela interlocução (Freitas, 2003). Além disso, o recurso da análise documental também foi utilizado a partir da mesma perspectiva, já que os discursos sobre a forma como se articulam Rap, cidade e os jovens podem ser encontrados em diversas fontes, tais como: letras de Rap, videocliques, fotos de shows/eventos realizados na cidade, etc.

O processo de análise das informações foi desenvolvido mediante a análise do discurso. Tal proposta, a partir da perspectiva sócio-histórica em Psicologia e das contribuições do Círculo de Bakhtin, considera a linguagem como mediadora das relações sociais, constituinte do sujeito e da sociedade, reconhecendo-a como uma

⁹ Há algum tempo que eu entendo a pesquisa como um processo de diálogo entre sujeitos. Entretanto, contraditoriamente, percebi que eu estava muito distante de meu objeto de estudo e precisava me aproximar dele como um flaneur, circulando pela cidade a fim de compreender as relações que se estabelecem entre os jovens, a cidade de Blumenau e o Rap. Agradecimento especial aos professores Andrea Vieira Zanella, Adriano Henrique Nuernberg e Rafael Menezes Bastos, que fizeram parte da banca de qualificação desta tese e me incentivaram a conversar e conviver com os jovens que eu pretendia entrevistar.

dimensão constitutiva do humano e não apenas como um recurso técnico para o estabelecimento de significados (Bakhtin, 2010; Vygotski, 1992). Deste modo, a análise do discurso consiste em propor um entendimento sobre um dado texto a partir de sua correlação com outros textos – “o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos” (Bakhtin, 2010, p. 307). Trabalhar a partir desta perspectiva significa que pesquisar não é fazer uma transcrição de informações, mas, sobretudo, dialogar, pois sua ação central é a instauração de novos sentidos.

Partindo desta perspectiva, e considerando as contribuições de Rocha-Coutinho (1998), entendo que a análise do discurso se configura como uma proposta na qual o pesquisador oferece uma interpretação de um dado texto, que, por sua vez, é estruturado por interlocutores específicos, com finalidades específicas e localizado num determinado contexto histórico e social. O texto é assim concebido como ponto de partida e chegada, já que as categorias de análise, fornecidas pelo próprio texto, são tomadas a partir de sua articulação com o contexto das relações sociais historicamente constituídas nas quais a enunciação é produzida. Destarte, a análise do discurso permite compreender o problema de pesquisa a partir de sua interconstituição particular-social, interpretando a perspectiva singular do sujeito a partir de sua condição histórica e social (Rocha-Coutinho, 1998).

Vygotski também oferece importantes contribuições para o desenvolvimento desta investigação, alertando para o fato de que a pesquisa precisa “(...) mostrar na esfera do problema que nos interessa como se manifesta o grande no pequeno” (1995, p. 64). Esta tarefa não se restringe apenas a identificar as palavras expressas pelo sujeito, uma vez que o movimento de análise exige uma compreensão da tendência afetivo-volitiva, dos motivos e interesses, desejos e necessidades, afetos e emoções do interlocutor (Vygotski, 1992). Esta compreensão só pode ser alcançada, segundo o autor, se o pesquisador tentar entender o fenômeno estudado a partir das relações e elementos que o constituem, pois “explicar significa estabelecer uma conexão entre vários fatos ou vários grupos de fatos, explicar é referir uma série de fenômenos a outra...” (Vygotski, 1996, p. 216).

Por fim, é preciso esclarecer que eu parto da perspectiva bakhtiniana (2010) sobre gêneros de discurso para investigar o Rap. Conforme Piedade, as idéias de Bakhtin sobre os gêneros de discurso podem ser aplicadas ao campo da música para pensar os gêneros musicais como “esferas onde há tipos relativamente estáveis de músicas do ponto de vista do conteúdo temático, do estilo e da estrutura

composicional (Piedade, 1997, p. 57). Um gênero musical, desta maneira, é uma construção cultural cujas fronteiras com outros gêneros são flexíveis, cambiantes e abertas (Menezes Bastos, 2007b). Além disso, é importante retomar Bakhtin (2010), para lembrar que os gêneros de discurso não existem fora da sociedade, mas nela e para ela, tão pouco podem ser reduzidos à sua materialidade lingüística ou dissolvidos no psiquismo de quem os produz e/ou contempla. Assim, proponho uma análise do Rap concebendo-o como um acontecimento dialógico, definido pelo diálogo com os interlocutores e com outros gêneros musicais, buscando compreender as diferentes vozes que nele (e a partir dele) se fazem ouvir e quais são as vozes ausentes e/ou silenciadas.

3. MÚSICA(S): COM O(S) SUJEITO(S) E COM A(S) CIDADE(S)

A forma como escrevo o título deste capítulo possibilita várias leituras. Esta é a maneira que encontrei para assinalar que estes conceitos são sempre plurais e heterogêneos, mesmo quando escritos no singular¹⁰.

Minha intenção com este texto é problematizar três questões que estão em diálogo ao longo de toda a tese: música, sujeito e cidade. A proposta é situar a concepção de música como uma produção humana, fenômeno que é constituído pelo sujeito, mas também é constituinte deste, num processo que se dá em contextos específicos, no caso desta pesquisa, a cidade de Blumenau/SC. Lanço aqui um olhar sobre estes temas enquanto processos dinâmicos, abertos e inacabados, que ocorrem numa perspectiva social, singular e histórica, onde o social e o singular estão sempre em relação e numa perspectiva temporal – envolvem o passado e se realizam no presente, com vistas a um futuro.

Neste tese, busquei trabalhar com a música, o sujeito e a cidade como acontecimentos éticos e estéticos, constituídos por sentimentos, pensamentos e ações que estão circunscritos a contextos e condições específicas. Esta postura é baseada em Bakhtin (1997), quando afirma que todo discurso se realiza no processo de relação social e está marcado pelo horizonte social de uma época determinada. Destarte, aqui “nada é considerado inato ou inerente ao sujeito, não há necessidade humana posta fora ou além da sua própria produção: tudo que é humano é produto da ação humana” (Maheirie & Diogo, 2007, p. 140).

Vigotski (1999) oferece importantes contribuições para este caminho que propus ao conceber a arte como fenômeno humano, derivada da relação do sujeito com o seu contexto físico, social e cultural, o que possibilita tomá-la como mediação para compreender a vida social. Com esta postura o autor permite compreender a arte não como uma ação mística e/ou divina, fruto da inspiração de seletos artistas, mas como algo que está inserido no bojo da realidade humana, como qualquer outro ato do nosso ser. Importante frisar que não é

¹⁰ Evitarei utilizar o recurso “(s)” ao longo do texto por dois motivos: primeiro, por uma questão gramatical, pois sua utilização geralmente requer alteração em toda a frase onde a palavra se encontra; em segundo lugar, para facilitar a leitura do texto, caso contrário o leitor a todo o momento teria que ler a mesma frase considerando cada uma das alternativas possíveis.

propósito aqui definir o que é ou não arte, até porque não há consenso a este respeito entre os estudiosos do tema. A arte não pode ser validada pela pesquisa, ela se legitima por outros caminhos, por outras lógicas. Entretanto, a pesquisa pode refletir sobre a arte e sobre suas práticas, contribuindo para a transformação qualitativa do artista e de seu fazer (Freire, 2010)

Utilizando estas reflexões para pensar a música, compreendo esta como uma produção humana inserida num determinado contexto social e histórico, isto é, como trabalho humano (Araújo, 1994), postura esta que considera o homem e o contexto social para a inteligibilidade da sua produção. Tal perspectiva permite atentar para a especificidade da música enquanto um processo, uma forma de sentir e pensar, capaz de criar emoções e inventar linguagens (Maheirie, 2001).

Ao mesmo tempo em que aponta para a arte como produção humana, Vigotski alerta para o fato de que esta não pode ser tomada como reflexo do real, já que “(...) na arte, a realidade está tão transformada e modificada que não é possível fazer uma transferência direta do significado dos fenômenos da arte para os da vida” (2003, p. 228). Isto porque, para o autor (1999, 2003), apesar de a arte recolher da vida seu material, não fica restrito a ela, supera-a abrindo possibilidade para um enriquecimento do psiquismo humano.

Bakhtin (1997) também auxilia nessa reflexão ao considerar que todo signo é um produto ideológico e, como tal, faz parte de uma realidade a qual não apenas reflete, mas também refrata. Para o autor, “um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc.” (1997, p. 32).

Partindo das contribuições de Bakhtin (1997) e de Vigotski (1999), reconheço que não é possível realizar uma relação causal e linear entre música e vida, já que a música, como discurso, estabelece com a vida uma relação de constituição mútua. Brincando com um conhecido ditado popular, ao invés de perguntar se a arte imita a vida ou se é a vida que imita a arte, é preciso compreender como ambas se relacionam e se constituem mutuamente, posto que não é possível estabelecer exatamente onde uma inicia e a outra finda.

Esta perspectiva permite repensar outra importante questão no que tange às discussões que se ocupam da relação entre arte e vida. Trata-se da intenção profilática e prescritiva da arte. Ora, se a arte recolhe da vida seu material, mas não se restringe a ela, se ela a reflete e refrata, torna-se impossível predeterminar como ela irá afetar as pessoas. A arte, aqui especificamente a música, não possui um sentido ou função

encerrados em si, apesar de apresentar uma materialidade (sonora, concreta, etc.) significativa. Isto não significa que a arte seja vazia de sentido ou que este dependa exclusivamente da psique do sujeito que com ela se relaciona, mas que suas possibilidades de sentido são produzidas a partir da relação que se dá entre ambos (Vázquez, 1999; Vigotski, 1999; Voloshinov & Bakhtin, 1926). Desta maneira, não se pode essencializar a arte como algo bom, pois “(...) a obra de arte em si não é boa nem má, ou, para ser mais exato, implica enormes possibilidades de bem e de mal, dependendo tudo isto apenas do emprego e do destino que dermos a este instrumento” (Vigotski, 1999, p. 322).

Estas questões servem de base para que se possa compreender que a música, objetivação artística tomada como foco desta investigação, é uma prática social (Vigotski, 1999). A partir deste prisma, a proposta aqui é radicalizar a concepção de Vigotski de que “a arte é o social em nós” (1999, p. 315), ressaltando que mediante a relação com uma obra artística um sentimento social converte-se em pessoal, sem deixar de continuar sendo social. Neste sentido, entendo a música como “(...) uma forma de comunicação, de linguagem, pois por meio do significado que ela carrega e da relação com o contexto social no qual está inserida, ela possibilita aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos” (Maheirie, 2003, p. 148). Ela é uma linguagem reflexivo-afetiva, produção do pensamento afetivo que possui uma função simbólica e é marcada pelas determinações e possibilidades de cada momento histórico (Maheirie, 2003).

Eis um ponto central destas reflexões: nós não trabalhamos com a música enquanto uma forma de expressão do homem, uma vez que ela não apenas expressa, mas constitui o ser humano. Isto porque ao conceber a música como uma forma de linguagem, é preciso ressaltar a condição semiótica da existência humana, onde a linguagem é uma dimensão constitutiva do sujeito (Vygotski, 1992). Neste sentido, o sujeito se constitui, ao mesmo tempo em que é constituinte de outros sujeitos, nas e pelas relações sociais, que se dão na e pela linguagem. Este fenômeno deve ser compreendido como uma construção histórica no âmbito coletivo e, ao mesmo tempo, uma construção histórica no âmbito singular (Hinkel & Maheirie, 2007).

Aliada a esta compreensão da música não apenas como expressão, mas, fundamentalmente, como produção humana, reconhecemos a necessidade de pensar o sujeito que está no contato com a música como um ser situado sócio-historicamente, que vive mediante condições objetivas e subjetivas específicas de seu contexto, a partir das

quais realiza suas possibilidades de relação. Isto porque, tanto em Vygotski (1995), quanto em Bakhtin (1997), a relação humana é semioticamente mediada, apontando para a condição social do sujeito, já que os signos são inexoravelmente sociais. Deste modo, produzidos coletivamente, os signos quando apropriados pelo sujeito levam consigo a marca do contexto, da época e do grupo social do qual se originaram.

Pensando esta dimensão social e semiótica do sujeito é que Vygotski afirma que “(...) passamos a ser nós mesmos através dos outros” (1995, p. 149). Isto implica considerar que todo e qualquer processo psicológico ocorre na interface entre o social e o psicológico – ou na fronteira, como considera Bakhtin.

(...) o psiquismo subjetivo localiza-se no limite do organismo e do mundo exterior, vamos dizer na fronteira dessas duas esferas da realidade. É nessa região limítrofe que se dá o encontro entre o organismo e o mundo exterior, mas este encontro não é físico: o organismo e o mundo encontram-se no signo. A atividade psíquica constitui a expressão semiótica do contato entre o organismo e o meio exterior. Eis porque o psiquismo não deve ser analisado como uma coisa; ele não pode ser compreendido e analisado senão como um signo (1997, p. 49).

Vygotski (1995) aponta para a constituição do sujeito como um processo de conversão do coletivo em singular, onde o psíquico caracteriza-se como um conjunto de relações sociais convertidas em processos psicológicos. Importante ressaltar que este processo de conversão¹¹ não se dá mediante uma simples transposição do coletivo ao singular, já que envolve um processo de transformação daquele neste (sem deixar de continuar sendo social), promovendo modificações nos processos psicológicos, configurando-os como construídos socialmente. Desta maneira, o sujeito é social, uma vez que se constitui, ao mesmo tempo em que é constituinte de outros sujeitos, na e pelas relações sociais, que se dão na e pelas linguagens.

¹¹ Segundo Molon (2003), a mediação semiótica não é um simples conceito na obra vigotskiana, mas um pressuposto norteador de todo seu arcabouço teórico-metodológico que se objetiva no conceito de conversão e, por conseguinte, configura o processo de constituição do sujeito no campo da intersubjetividade.

Considerar que cada pessoa é um “agregado de relações sociais encarnadas num indivíduo” significa afirmar que, ao mesmo tempo há um “eu” e não há. Não há um “eu” originário, descolado dos outros, da realidade, enfim, do que o constitui como humano e como possibilidade de diferenciação. Não há essência, não há a priori. Por sua vez, cada pessoa concreta descola aspectos da realidade a partir do que significa como relevante, do que a emociona e mobiliza, constituindo assim modos de ser que são ao mesmo tempo sociais e singulares. (Zanella, 2005, p. 103)

Ao compreender que a música é produção humana e que o sujeito em relação com a arte precisa ser pensado como um ser constituído semioticamente e situado sócio-historicamente, demarco o contexto onde se dá a relação entre a música e o sujeito como dimensão essencial para a realização desta pesquisa. Isso porque, se não posso considerar o sujeito descolado de suas condições de possibilidade, significa que nesta tese é necessário atentar para o contexto onde ocorre o processo de apropriação musical do Rap – a cidade de Blumenau/SC.

Da mesma maneira como compreendo a música e o sujeito que está em contato com ela como fenômenos que se constituem mutuamente e que são sempre produções humanas – por isso marcadas pela dimensão semiótica, social, cultural e histórica – a cidade, por sua vez, também é aqui tomada a partir desta perspectiva. Não concebo a cidade apenas em sua dimensão material, mas, acima de tudo, em sua heterogeneidade e potencialidade enquanto lugar de constituição humana. Cidade, como aponta Canevacci (1993), como mistura de estilos, imbricação de signos, onde tudo, por mais estranho que possa parecer, pode coexistir lado a lado, como o Rap em Blumenau, por exemplo – uma cidade que busca forjar uma identidade de “Vale Europeu”.

Uma cidade é também, simultaneamente, a presença mutável de uma série de eventos dos quais participamos como atores ou como espectadores, e que nos fizeram vivenciar aquele determinado fragmento urbano de uma determinada maneira que, quando reatransamos esse espaço, reativa aquele fragmento de memória. (Canevacci, 1993, p. 22)

Não faz sentido falar da cidade apenas como espaço físico, desconsiderando sua “humanidade”, pois, segundo Santos & Silveira (2001), o território da cidade condiciona a localização de seus atores, considerando que as ações que sobre ele se operam, dependem da sua própria constituição. Isto permite pensar a cidade como ator e não apenas como palco, demarcando o território como uma questão central para o sujeito, onde há uma interdependência entre a materialidade, que inclui a natureza, e o seu uso, que inclui a ação humana, isto é, o trabalho e a política. Noutros termos, ao falar em território, em cidade, é necessário considerar que o espaço é sempre histórico (Santos & Silveira, 2001).

Esta condição histórica da cidade é o que levou Lefebvre (2001) a afirmar que “(...) a cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material” (p. 52). Para o autor, a cidade tem uma história e há sempre uma produção da cidade e das relações sociais na cidade, fenômeno este que é uma produção de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos materiais. Cidade, de acordo com Lefebvre (2001), possui um caráter de mediação, “(...) é uma mediação entre as mediações” (p. 52), já que “não posso separá-la nem daquilo que ela contém, nem daquilo que a contém, isolando-a como se fosse um sistema completo” (p. 53).

Entendo assim, semelhante a Canevacci (1993), que não apenas vivemos na cidade, mas somos também vividos por ela, pois “a cidade está em nós” (p.73) de tal forma que não é possível negligenciar esta condição, uma vez que ela não é algo que nos aparece, mas fenômeno que nos constitui em todas as nossas possibilidades e determinações de viver. Neste sentido, penso que a cidade, assim como a música, nos coloca diante de uma condição humana: a alteridade, posto que é sempre da ordem do encontro, nos lembrando que nunca estamos a sós, por mais afastados fisicamente que possamos nos colocar dos outros¹². A alteridade implica que “a dimensão da relação com um outro é fundante do próprio sujeito, (...). Ou seja, a existência de um eu só é possível via relações sociais e, ainda que singular, é sempre e necessariamente marcado pelo encontro permanente com os muitos outros que caracterizam a cultura” (Zanella, 2005, p. 102).

¹² “Na cidade nunca se está só, mesmo que o próximo esteja para além da parede do apartamento do vizinho ou num veículo de trânsito. O homem só no apartamento ou o indivíduo dentro de um automóvel é um fragmento de um conjunto, parte de um coletivo” (Rolnik, 2004, p. 19).

A cidade, nesta perspectiva, não é apenas um cenário passivo para a ação dos sujeitos, nem tão pouco um reflexo da sociedade (Santos, 2002), mas um território onde o homem se faz como tal, um lugar onde o sujeito vive e é vivido, já que ao mesmo tempo em que age sobre a cidade, também é afetado por ela. Isto faz da cidade um coro polifônico “(...) que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam” (Canevacci, 1993, p. 17).

Por ser polifônica, a cidade possui uma comunicação que não é unidirecional, mas dialógica, uma vez que as pessoas não são meros espectadores urbanos, mas sujeitos que dialogam com diferentes vozes que constituem a cidade, vindas dos outros, da própria materialidade urbana e de nós mesmos. A cidade, assim, coloca o homem num cenário plural de sentidos que se reinventa cotidianamente e impossibilita uma leitura causal e linear de seus acontecimentos.

O que busquei com essa pesquisa foi investigar o processo de apropriação do Rap por jovens da cidade de Blumenau, lançando um olhar que considera a dimensão processual, histórica, social e dialógica da música, do sujeito e da cidade. Longe de uma perspectiva essencialista, que toma tais conceitos a partir de uma função e/ou relação já posta a priori, busquei compreender como tais fenômenos se constituem, enquanto produções humanas marcadas por suas nuances e possibilidades.

4. O RAP EM BLUMENAU: BREVES APONTAMENTOS

Com aproximadamente 300.000 habitantes¹³, Blumenau pode ser considerada uma cidade média, se comparada às grandes metrópoles do país. No entanto, devido ao seu desenvolvimento industrial, a cidade se tornou referência na região do Vale do Itajaí, configurando-se numa espécie de pólo econômico e cultural, concentrando cerca de 60% da população desta região (Samagaia, 2010).

Blumenau foi fundada em 1850 por imigrantes alemães liderados pelo Dr. Hermann Bruno Otto Blumenau, surgiu como uma colônia particular e partiu da agricultura de subsistência para a transformação do excedente em produtos artesanais e industrializados, se tornando um pólo da indústria têxtil no final do século XX. Situada às margens do Rio Itajaí-Açu, sua ocupação territorial foi definida por rios e montanhas, fato que condicionou a divisão dos lotes coloniais e o posterior surgimento do seu tecido urbano. Como seus objetivos eram estritamente agrários, Blumenau teve sua configuração espacial a partir da necessidade dos colonos terem acesso à água para o cultivo e/ou transporte.

Justamente por não ter sido planejada para ser uma cidade, a formação de seu tecido urbano também foi condicionada pelas mesmas questões enfrentadas pelos seus colonizadores e o seu desenvolvimento se deu de forma problemática, entre rios e montanhas. Inicialmente foram ocupados os fundos de vale, em área inundável e, posteriormente, com a saturação destes, começaram a ser ocupadas as áreas mais íngremes que, devido à configuração geológica, eram muitas vezes áreas de risco. (Siebert, 2000a). Ou seja, o surgimento da cidade de Blumenau é resultante de um processo de urbanização (sem planejamento) de uma colônia agrícola somado a uma problemática configuração geográfica, onde seus fundos de vale são alvos de enchentes e suas regiões íngremes, em grande parte, são áreas de risco suscetíveis a deslizamentos. Apesar de enchentes e deslizamentos já serem rotina na história da cidade, a combinação destes dois eventos, que geralmente aconteciam de forma separada, causou em novembro de 2008 um dos maiores desastres sócio-ambientais das últimas décadas. Este evento colocou em evidência as graves conseqüências da ausência de uma

¹³ Segundo o IBGE 2010, Blumenau possui 309.011 habitantes. Fonte: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>

política habitacional numa cidade na qual se soma uma condição geológica problemática ao desenvolvimento urbano sem planejamento.

Blumenau, que teve sua demarcação antes ligada a uma localização geográfica (região do Vale do Itajaí), atualmente é interpretada como uma localização cultural, dando visibilidade em nível nacional e internacional a sua origem germânica. Este fenômeno de etnização do Vale do Itajaí foi (e ainda é) possível a partir da constituição de um discurso histórico e dos investimentos em uma política da memória que, para explicar este vale cultural, recorrem aos seus elementos fundadores. É comum, por exemplo, o discurso histórico se concentrar nos processos de imigração, nas dificuldades iniciais da colônia e no seu conseqüente desenvolvimento econômico e político, colocando a germanidade como o fio condutor deste processo. Não se trata apenas de fazer referência ao passado e aos colonizadores, mas sim de produzir um discurso que investe na memória e na exaltação do passado como um modo de demarcação identitária da cidade, de tal maneira que parece não ser possível falar sobre esta região sem ser atravessado por tais questões. (Machado, 2011).

Realmente, como um blumenauense, não posso negar que o referencial germânico exerce um forte impacto sobre a cidade e sua população. Seja na imagem que os moradores tem de si e da cidade em que vivem, seja no modo como as pessoas que não moram em Blumenau se referem a esta cidade, a germanidade, em ambos os casos, é um ponto seguidamente posto em questão. Reconhecer isto não significa, de antemão, aceitar o referencial étnico germânico como central e único na cidade. Um discurso, por exemplo, que não compartilha deste referencial pode ser encontrado no Rap.

Antes de falar sobre como o Rap acontece em Blumenau, vou realizar alguns apontamentos procurando explicitar ao leitor questões relativas a este gênero musical. Não me proponho aqui a contar “a verdadeira história” do Rap, tomando-o a partir de uma perspectiva histórica linear, homogênea e causal que demarca a sua origem e elege periodizações sistemáticas ao seu respeito. Seria incoerente lançar um olhar homogeneizador sobre um fenômeno que está presente em todo o globo terrestre e que, desde seu surgimento, se mostra plural. Isto implica considerar que o Rap é um fenômeno heterogêneo e que não existe apenas uma história que o defina, posto que ele se reinventa em cada contexto que aparece (Canclini, 2005; Gilroy, 2001; Hinkel, 2008; Pimentel, 1999; Rodrigues, 2009; Souza, 2011). Além do mais, as controvérsias sobre as origens não se limitam a este ou aquele gênero musical, como pode ser facilmente percebido se atentarmos para a

modinha e o lundu, por exemplo, considerados pela musicografia como as raízes da música popular brasileira (Menezes Bastos, 2007a).

Feita esta ressalva, meu propósito é trazer ao leitor algumas informações que tive acesso ao longo da pesquisa e que poderão situá-lo quanto ao modo como o Rap se insere e se desenvolve em Blumenau, fato que, por sua vez, possibilitará uma melhor compreensão desta investigação.

Inicialmente, é preciso deixar claro que o Rap é tomado neste estudo a partir de seu constante diálogo com o Graffiti (pintura) e o Breaking (dança). Ao falar sobre o Rap estarei, impreterivelmente, concebendo-o como um gênero musical que faz parte do movimento Hip-Hop. Neste sentido, falar em um dos elementos do Hip-Hop faz referência aos demais, pois eles se configuram dialogicamente (Amorim, 1997; Hinkel, 2008, Rose, 1997; Souza, Fialho & Araldi, 2008; Souza, 2009). Apesar de assumir essa postura, reconheço que há a possibilidade de se relacionar com o Rap, o Breaking e o Graffiti sem necessariamente ter como foco o Hip-Hop.

Considerando a grande quantidade de material já publicado sobre a história do Hip-Hop, em especial do Rap, não irei aqui aprofundar o debate sobre seu processo de constituição histórica. Realizarei apenas uma breve contextualização para os leitores menos familiarizados com o tema¹⁴.

Conforme Magro (2002), o Hip-Hop é um movimento estético-político que surgiu nos EUA, no final dos anos 60, unindo práticas culturais dos jovens negros e latino-americanos nos guetos de Nova Iorque. Neste movimento, o Breaking é dançado pelos b.boys e b.girls (breakers boys e breakers girls), o Graffiti é desenhado pelos grafiteiros e o Rap é composto pelo Dj (disc-jockey), responsável pela montagem das músicas e pelo Mc (mestre de cerimônia), cantor e, na maioria das vezes, compositor das letras. Além destes quatro elementos – b.boy, grafiteiro, Dj e Mc – alguns afirmam que há ainda um quinto elemento, normalmente chamado de conhecimento ou auto-conhecimento. Este

¹⁴ Ver Hinkel (2008) e Hinkel, Maheirie & Wazlawick (2009). Ver também: Amorim (1997), Andrade (1999), Buzo (2010), Canclini (2005), Gilroy (2001), Guasco (1998, 2001), Herschmann (1997), Magro (2002), Pimentel (2000), Ribeiro & Cardoso (2011), Richards (2005), Rocha, Domenich & Casseano (2001), Rodrigues (2009), Rose (1997), Souza, Fialho & Araldi (2008), Souza, A. M. (2009), Souza (2011), entre outros.

elemento, segundo King Nino Brown¹⁵, é importante para demarcar que as pessoas não devem apenas saber praticar uma atividade artística, elas precisam conhecer a cultura Hip-Hop, sua história e os significados de suas ações ao longo de seu desenvolvimento.

Ao estudar a história de desenvolvimento do Rap, é possível ter acesso a diferentes informações a seu respeito. É uma tarefa difícil, e um tanto reducionista, buscar identificar a sua origem, uma vez que sua configuração é plural e heterogênea. Conseqüência de uma sofisticada fusão entre oralidade e tecnologia, o Rap é considerado por alguns autores (Gilroy, 2001; Magro, 2002; Richards, 2005; Rodrigues, 2009; Spósito, 1994, entre outros), como fruto da associação entre o canto falado africano, a música jamaicana e a cultura negra dos guetos norte-americanos no período pós-guerra, promovendo uma forma de denúncia social e de incentivo à sociabilidade juvenil periférica¹⁶.

Esta informação pode ser útil para romper com a lógica da “famigerada teoria da dependência” (Menezes Bastos, 2007b), que supõe a existência de uma lógica global que orquestra as demais e as torna dependentes. Segundo Menezes Bastos, os níveis de constituição sócio-cultural (global, nacionais, regionais e locais) não obedecem a uma lógica de dependência e os gêneros musicais são construções culturais onde as fronteiras entre os diferentes gêneros são sempre flexíveis e abertas. Portanto, é impossível compreender um gênero musical a partir de uma lógica unidirecional, sem considerar suas relações com outros gêneros e reconhecê-las como condição de sua própria constituição.

Esta condição plural de constituição dos gêneros musicais, em especial do Rap, indica que, apesar de muitas pessoas (inclusive alguns rappers) conceberem-no como contraposto à indústria cultural, não há possibilidade de o compreendermos a partir de tal perspectiva. A música

¹⁵ Em abril de 2012 fui a São Paulo para participar de um congresso e aproveitei a ocasião para visitar a “Casa do Hip-Hop de Diadema”, uma das mais importantes referências do Hip-Hop nacional. Nessa oportunidade pude conversar com King Nino Brown, um dos organizadores deste projeto, onde obtive as informações colocadas nesta tese e atribuídas a ele.

¹⁶A questão do incentivo à sociabilidade é marcante no Rap, já que sua constituição se deu mediante a realização de festas, que se mostravam como uma opção de lazer e um espaço profícuo para o encontro e a organização juvenil. Nos EUA, nos anos 70, estas festas eram conhecidas como “block parties”, realizadas ao ar livre, nas ruas dos bairros negros e pobres. No Brasil, na década de 80, os locais de encontro foram os “bailes blacks”, realizados nos salões de baile dos bairros de periferia.

popular não é apenas veiculada pela fonografia, uma vez que a sua existência se torna possível justamente em virtude do estabelecimento tecnológico-industrial. A fonografia não é um veículo, mas um processo que captura, constitui e constrói os gêneros musicais (Menezes Bastos, 1995, 2007b). Semelhante postura é indicada por Piedade (2006), que afirma ser impossível pensar a música popular, em sua dimensão histórica, isolada da história fonográfica. Markman (2007) também contribui com este debate ao mencionar que a globalização transcende o âmbito econômico e proporciona uma mestiçagem cultural, fenômeno possível em virtude da indústria cultural.

No que tange especificamente ao Rap, entendo que esta discussão se mostra a partir da relação de apropriação mútua existente entre este e a indústria cultural, acontecimento que se dá de forma dinâmica e instável, e fornece as condições de possibilidade tanto para a produção deste gênero musical, quanto para a sua apropriação por parte dos ouvintes. Um exemplo disso pode ser visto no modo como o Rap chegou a Blumenau, em meados dos anos 90, uma década após seu surgimento no Brasil¹⁷. Segundo os participantes desta pesquisa, o Rap surgiu em Blumenau sem uma trajetória definida, de modo que os jovens blumenauenses obtiveram os primeiros contatos por meio dos raros momentos em que, na época, o Rap teve alguma forma de expressão na mídia, especialmente o rádio e a televisão. Além disso, o contato com os amigos também foi uma das principais formas de acesso ao Rap, já que muitas vezes o Rap chegava até o ouvido dos jovens pela mediação de algum amigo, que, por sua vez, teve contato com esse gênero musical a partir de sua reprodução fonográfica. Nenhum deles afirmou que conheceu o Rap em um show ou que a pessoa que o apresentou tivesse conhecido por este meio, o que indica que o acesso a este gênero musical ocorreu através da reprodução fonográfica.

Mas como foi possível o desenvolvimento do Rap em terras blumenauenses? Como o Rap, que nos anos 80 se configurou como um discurso de protesto da periferia de grandes cidades brasileiras se instalou em Blumenau, uma cidade de médio porte e que busca ser

¹⁷ As informações aqui expostas sobre o Rap na cidade de Blumenau foram obtidas mediante conversas com Rocha, Baraka Jogador e Boaventura. Realizadas em 2007, como parte da investigação de Mestrado, estas tinham o objetivo de obter informações sobre como o Rap surgiu e se desenvolveu na cidade. Em 2012, com a mesma finalidade, conversei com Janaina, Minella e Dj Kbeça, durante a pesquisa de Doutorado.

reconhecida nacional e internacionalmente como uma “Europa brasileira”, uma “cidade de primeiro mundo”¹⁸?

Importante lembrar que a década de 90, período em que o Rap chega a Blumenau, é marcada pela intensificação da globalização, fenômeno que promoveu uma reestruturação econômica mundial. Esta situação, conforme Samagaia (2011), afetou intensamente Blumenau, resultando num processo de desindustrialização, gerando desemprego em massa, uma precarização das relações trabalhistas, aprofundando as desigualdades sociais e promovendo o empobrecimento da população local.

Nos últimos anos, as mudanças estruturais ocorridas nos processos de produção resultaram em impactos locais bem acentuados. Esses impactos incidiram sobre vários aspectos da realidade local. Por exemplo, quanto à participação das indústrias de Blumenau na economia do país, sua representação diminuiu consideravelmente nos últimos anos. Conforme estudos do Núcleo de Pesquisas em Desenvolvimento Regional da FURB (NPDR), em 1984 Blumenau participava com cinco empresas entre 19 catarinenses. Já em 2002, somente 12 catarinenses tem expressão nacional e apenas duas são de Blumenau. Seguindo esta tendência, em 2003, são nove catarinenses apenas que se sobressaem e nenhuma de Blumenau, caracterizando uma queda de sua representatividade econômica em nível estadual e nacional. (Samagaia, 2010, p. 73)

Dito de outro modo, a Blumenau que até o final da década de 70 viveu um processo de expansão industrial e ocupou lugar de destaque nacional, passa, a partir dos anos 80 e 90, por um período de retração econômica (Siebert, 2000a). Isso significa que a imagem da Blumenau símbolo da indústria têxtil, cidade germânica que possui qualidade de vida de primeiro mundo, já não podia ser forjada com a mesma desenvoltura que outrora. A Blumenau do final do século XX já se mostrava com os mesmos problemas que qualquer outra cidade

¹⁸ Apesar de não serem unanimidade, essas expressões são produzidas na cidade por diferentes vozes, seja numa campanha publicitária, num discurso político ou mesmo na fala cotidiana de um morador ou de um turista.

brasileira, configurando-se como uma cidade desigual, fruto de um modelo econômico excludente e concentrador que divide a cidade entre os cidadãos e os não-cidadãos (Siebert, 2000b). O aprofundamento das desigualdades sociais ficou cada vez mais visível espacialmente com a proliferação das ocupações de moradia em áreas irregulares, o que conferiu à cidade outras feições. O aumento das situações de pobreza e das mais variadas formas de violência (assaltos, acidentes de trânsito, conflitos e mortes em função do tráfico de drogas, violência familiar, sofrimento psíquico, suicídios, etc.), também podem ser apontados como importantes indícios dos problemas enfrentados por Blumenau nas últimas décadas (Samagaia, 2011).

Esta condição de vida periférica é peça-chave para compreender como o Rap se inseriu em Blumenau, já que sua entrada na cidade coincide com um período de intensificação do processo de favelização desta região. Tal fenômeno pode ser percebido nos relatos dos participantes da pesquisa, quando afirmam que se apropriaram do Rap a partir do reconhecimento de seu discurso de “protesto”, onde a periferia se mostra como tema central.

(...) o pessoal descobriu que, o cara olhava assim “pô, mas eu moro numa periferia também”. Por que tem favelinhas aqui também, favelas menores, não é que nem em São Paulo, mas tem favelas aqui. Ai os caras de lá se identificavam, né cara? Falavam “porra, a minha realidade é a mesma do cara oh”. “Tiozinho foi morto ali oh”. “Olha, é verdade, eu também sou que nem esse cara, ele mora numa rua parecida com a minha”. Ai começou esse tipo de identificação, né? (Dj Kbeça)

A fala do Dj Kbeça demonstra algo que apareceu no discurso dos demais jovens com quem conversei: a condição de “ser da periferia” aproximou estes jovens do Rap – seja pelo fato de que este gênero musical, assim como estes jovens, é oriundo de um contexto social periférico, seja por que eles compartilham enunciados semelhantes aos discursos dos rappers. Importante frisar que isso não significa que todos estes jovens se apropriaram do mesmo modo deste gênero musical ou que vivenciaram o “ser da periferia” sob a mesma perspectiva. A diversidade, muito mais do que a unidade, é o que constitui as relações destes jovens com o Rap e entre si próprios - eles se relacionam tanto

com o Rap quanto com a periferia de modos distintos, inclusive, muitas vezes de forma antagonica, como pode ser visto ao longo da pesquisa.

Outra questão importante para compreender a maneira como o Rap se dá em Blumenau é a própria forma como a condição periférica é invisibilizada na cidade. Como bem mostrou Samagaia (2010), em Blumenau a periferia foi deslocada para trás dos vales, onde não pode ser alcançada pelo olhar dos turistas e/ou dos moradores que circulam pelo centro da cidade. Isto dá a falsa impressão de que ela não existe. A mesma condição de invisibilidade pode ser percebida em relação aos adeptos do Rap e da cultura Hip-Hop. Para entender isso, basta atentar para um fato curioso: quando alguém ficava sabendo da realização desta pesquisa, a reação mais comum era de surpresa. Uns se surpreendiam porque achavam que não havia Hip-Hop em Blumenau (por pensar que não tinha pobreza ou por achar que só existia cultura germânica na cidade). Outros, mesmo sabendo que Blumenau não é um “pedacinho da Europa no Brasil”, se surpreendiam com o número de informações que eu lhes passava sobre a pesquisa, o que indica que apesar de saber da existência do Hip-Hop e do Rap na cidade, estas pessoas, por não circular pela periferia, não conheciam a sua real dimensão.

Esta condição de invisibilidade é aspecto constituinte do Hip-Hop e do Rap blumenauense e, conforme Baraka Jogador, não só o Rap, mas toda manifestação cultural que não coaduna com a tradição germânica é tornada invisível na cidade. Tal prática busca fazer com que a cidade consiga manter a hegemonia cultural de seus colonizadores e vender a imagem de “Vale Europeu”. Isso, segundo Machado e Voigt (2012), significa que a cultura germânica é apropriada em Blumenau como uma mercadoria simbólica que alimenta a indústria do turismo e busca produzir uma identidade cultural com o objetivo de manter as pessoas sob referências padronizadas.

Diante desta realidade, os rappers blumenauenses precisaram (e ainda precisam) criar seus próprios espaços, uma vez que a cidade não legitima a existência da periferia, tão pouco das práticas culturais que lhes dizem respeito e/ou que não estão dentro dos matizes germânicos. Foi a partir deste contexto que Rocha¹⁹ organizou em meados de 1996 a

¹⁹ Rocha é considerado por alguns rappers locais como um dos precursores do Hip-Hop na cidade. Desde 1985 ele já participava do Movimento Hip-Hop na cidade de Porto Alegre, atuando como b.boy, grafiteiro e Mc. Ao se mudar para Blumenau, em 1995, Rocha trouxe consigo toda a sua experiência e começou a organizar eventos e festas, se tornando uma espécie de incentivador da cena local.

primeira festa de Rap da cidade, evento indicado por alguns rappers como o primeiro momento de expressão pública do Rap em Blumenau. Esta festa, assim como as demais que se seguiram, foram organizadas de forma independente, principalmente por Rocha e Dj Kbeça. Na época, estes eram os únicos espaços para apresentação dos rappers da cidade, não havia eventos culturais e/ou casas noturnas que abrissem espaço para o Rap – situação que ainda hoje é freqüente, apesar de já existir alguns momentos de participação dos rappers nesses espaços. É importante ressaltar a contribuição que as festas tiveram para o desenvolvimento do Hip-Hop na cidade, pois foi uma forma de divulgar ao público algo que estava iniciando em Blumenau e, ao mesmo tempo, incentivar os interessados em cantar, dançar e grafitar, a realizar seus trabalhos e expressá-los publicamente. Além disso, as festas promoveram momentos de encontro entre os Mc's, b.boys e grafiteiros, permitindo que eles se conhecessem e pudessem “fortalecer a cultura”, uma vez que até então estes jovens estavam isolados, restritos aos seus bairros.

Alguns dos jovens com quem conversei ao longo da pesquisa participaram deste momento inicial do Hip-Hop blumenauense, como Dj Kbeça, Boaventura, Minella e Baraka Jogador. Eles afirmam que por volta de 96, 97 já haviam alguns grupos na cidade, em vários bairros e de forma descentralizada, apesar das festas ocorrerem apenas na região central da cidade. Segundo os relatos destes jovens, simultaneamente à realização das festas, a partir de 1997 ocorreu, gradativamente, um aumento da produção rapper local e que atingiu seu auge por volta de 2000 a 2003. Esta época foi marcada pelo surgimento de um grande número de grupos, a tal ponto dos rappers não saberem precisar a sua dimensão. Entretanto, este fenômeno não garantiu a consolidação do gênero musical na cidade, uma vez que os grupos apareciam com grande intensidade, mas se extinguíam com a mesma proporção. A partir de 2003, o Rap blumenauense perdeu consideravelmente sua expressão em termos quantitativos, fato este apontado pelos rappers remanescentes como ocorrido devido ao enfraquecimento da moda Rap.

Foi também por volta do ano 2000 que surgiu uma divisão entre os rappers blumenauenses. Apesar da diversidade de elementos que podem justificar esse acontecimento, é possível compreendê-lo como uma divergência de “postura”, a qual se desdobra numa relação de tensão entre dois pólos: de um lado, os rappers que tomam o Rap essencialmente como um discurso de protesto e, de outro, os rappers que consideram este como um gênero musical que pode tratar dos mais diversos temas, incluindo o protesto. As complexas relações de

aproximação e distanciamento que permeiam este quadro foram percebidas durante toda a realização da pesquisa, seja explícita ou implicitamente durante as conversas e/ou observações da cena local (shows, conversas informais com integrantes do Hip-Hop e jovens adeptos do movimento, etc.).

Isso pode ser um dos principais elementos para ajudar a compreender a configuração difusa e particularizada da cena rapper de Blumenau. Difusa porque acontece de forma aleatória, espalhada por toda a cidade, de modo descentralizado. Particularizada, pois “cada um faz o seu corre” (Baraka Jogador), sem necessariamente ter uma vinculação direta com outro grupo. Uma consequência disto, talvez, seja a grande diversidade discursiva dos grupos blumenauenses. Em Blumenau, há discursos de “protesto”, de “balada”, “underground”, de “playboy”, “gospel”, entre outros. O mais instigante é que vários desses discursos podem ser produzidos pelo mesmo rapper. Essa diversidade não me permite adotar a definição do Rap a partir de estilos (gangstar, comercial ou gospel, por exemplo), apesar desta ser uma prática comum dos pesquisadores deste tema e dos próprios rappers em nosso país. Como poderá ser visto ao longo da pesquisa, busco compreender com quais vozes os rappers dialogam, não necessariamente vinculando-o a este ou aquele estilo, já que tal classificação não permitiria essa pluralidade discursiva – um rapper gospel jamais poderia produzir um discurso gangstar, por exemplo. Esta postura, tomada a partir das contribuições de Bakhtin e seu círculo, é importante para entender com quem os rappers dialogam, para quem seus discursos são direcionados e de que forma²⁰.

No momento atual, uma das consequências mais visíveis desta configuração do Rap blumenauense são as parcerias musicais entre os rappers. Nos últimos dois anos tem sido frequente a composição de músicas em parceria entre rappers que não possuem, historicamente,

²⁰ Agradecimento especial a Apoliana Regina Groof (colega de pesquisa no NUPRA – Núcleo de Pesquisas em Práticas Sociais, Relações Estéticas e Processos de Criação) e a Elfo (um dos participantes da pesquisa). Ambos, cada um a sua maneira, ajudaram a formular essa perspectiva de olhar o Rap para além de sua divisão por estilos e atentar para as vozes com quem os rappers dialogam. Apoliana me ajudou problematizando a teoria bakhtiniana, que considera um discurso como um evento sempre dialógico e, como tal, constituído na relação com outros discursos. Elfo, por sua vez, me disse durante uma de nossas conversas que o “rótulo” desse ou daquele estilo não serve para o Rap, pois o Mc pode ter um discurso e, em outro momento, ter outro, “depende do momento da caminhada de cada um” (Elfo).

discursos próximos. Se for realizado um olhar retrospectivo sobre a cena Blumenauense, por exemplo, há cinco anos algumas dessas parcerias não aconteciam ou sequer seriam cogitadas. Isso indica que as fronteiras entre os discursos rappers, apesar de ainda existirem, não estão tão claras como em outros tempos – principalmente por volta de 2000, quando a cena local estava quase que totalmente polarizada entre o “protesto” e a “balada”. Hoje é possível perceber que os rappers dialogam entre si, no sentido bakhtiniano do termo, entendendo o diálogo como um encontro, como aquilo que constitui seus discursos sem necessariamente torná-los homogêneos (Bakhtin, 2010).

Outro fator relevante da cena local é que apesar de alguns grupos já possuírem condições tecnológicas e técnicas²¹ para a produção de seus trabalhos, o que permite uma “maior profissionalização” (Boaventura) do gênero musical na cidade, há poucas possibilidades de circulação destas músicas. Minella e Janaina, por exemplo, falaram das dificuldades de conseguir um espaço para a realização de festas e eventos. Os eventos que eles participam são, quase que em sua totalidade, realizados pelos próprios rappers, tem pouquíssimos recursos financeiros envolvidos e acontecem nas regiões periféricas da cidade, geralmente em associações de moradores. Em contrapartida, eles afirmam que há momentos em Blumenau que o Rap está inserido no centro da cidade, em casas noturnas de alto nível sócio-econômico. Isto ocorre, segundo eles, porque é um “Rap direcionado para a balada”, que não necessariamente tem um “conteúdo de protesto”, como é o caso dos rappers que tocam nos bairros de periferia. Essa descrição dos espaços ocupados pelo Rap se assemelha muito a divisão espacial da cidade de Blumenau a partir da condição socioeconômica de seus moradores: no centro ficam os ricos e na periferia os pobres. No caso do Rap: nas casas noturnas do centro estão os rappers que produzem um discurso de

²¹ As condições tecnológicas dizem respeito à aparelhagem utilizada para a prática dos rappers, já as condições técnicas se referem à habilidade para manusear a tecnologia que se tem acesso. Os participantes desta pesquisa indicam que a produção das rimas e das bases musicais requer dedicação e conhecimento sobre a área de informática (para operar os programas utilizados nas gravações) e sobre a música de um modo geral. Os rappers afirmam que é preciso ter conhecimento musical para compor suas músicas, seja a letra ou a base sobre a qual cantam, já que uma das práticas mais comuns da produção musical rapper é a criação de uma música a partir de outra já existente, apropriando-se desta e criando, a partir dela, uma nova música. Assim, o conhecimento musical, na perspectiva destes jovens, advém da experiência musical que eles possuem.

“balada”, enquanto que nos bairros periféricos estão os discursos de “protesto”.

Apesar de esta afirmação ser quase uma unanimidade entre os participantes desta pesquisa, Dj Kbeça coloca outro ponto de vista sobre essa questão. Segundo ele, há duas dimensões deste fenômeno: “a parte da cultura e a parte da noite”. A primeira é ligada ao Rap como cultura de rua, algo que vem da periferia e que tem o protesto como tema central. Já “a parte da noite”, seria o Rap enquanto uma música direcionada ao consumo e o entretenimento nas casas noturnas. Apesar de diferentes, Kbeça entende que estes lados não são totalmente opostos, até porque há rappers que circulam por ambos. “O Rap balada também tem sido feito pelos mesmos caras que fazem as músicas de protesto, só que eles fazem destinado à balada. Para que? Para estimular as pessoas que não conhecem a ouvir o Rap de alguma forma” (Dj Kbeça). Isso é o que leva Kbeça a se considerar uma “ferramenta” capaz de fazer o Rap chegar de outra forma a pessoas que talvez não fossem se aproximar do Rap de protesto, pois elas não vivem em contextos de periferia ou porque tem uma “visão negativa das letras” em função de seu “conteúdo de protesto” (Dj Kbeça). Ao longo da pesquisa irei problematizar esta questão, por ora é importante colocá-la para indicar que há diferentes modos de circulação e de apropriação do Rap na cidade.

Foi também a partir de meados dos anos 2000 que se iniciou o contato dos rappers blumenauenses com grupos de outras cidades. Os contatos foram realizados de forma difusa, feitos de acordo com as possibilidades e o interesse da cada grupo – seja para se apresentar em um show, para realizar uma gravação, para produzir e/ou participar de uma festa, para participar da organização e/ou realização de um campeonato de skate²² ou até mesmo para assistir a um show de outro grupo de Rap. Esses contatos se iniciaram com grupos de cidades próximas, como Itajaí, Balneário Camboriú, Florianópolis, Joinville e, aos poucos, foi se espalhando por todo o território nacional. Nos últimos anos, com a intensificação do acesso a internet, estes contatos tem aumentado de frequência e atingido lugares mais distantes. O grupo Palavra Feminina, por exemplo, tem músicas em parceria com rappers do Brasília, Maceió, Diadema e Curitiba. Elfo, por sua vez, conhece

²² A aproximação entre o skate e o Rap foi um aspecto importante no desenvolvimento do Rap blumenauense – a figura do skatista esteve diretamente ligada ao Rap, isto porque os praticantes e adeptos de ambos possuíam aspectos comuns: tratavam-se de jovens, em sua maioria, oriundos da periferia e que se reuniam em prol do que eles denominam “cultura de rua”.

b.boys de Santos, Recife, Curitiba, Florianópolis, entre outros. Hoje, na verdade, devido a facilidade de acesso à internet, essa é uma realidade de grande parte dos rappers, b.boys, grafiteiros e Dj's Blumenauenses que já possuem uma certa “caminhada” – refiro-me aqui àqueles que já atuam na cena há aproximadamente uma década.

Ademais, com o gradativo avanço tecnológico os rappers atualmente estão vivenciando uma maior profissionalização de seu processo de produção e gravação musical. Este fato é indicado pelos rappers como fruto do acesso a uma melhor estrutura de aparelhagem para a criação, gravação e apresentação de suas músicas. Reflexo disto é que atualmente há grupos que possuem estúdio próprio, condição que permite a gravação de suas músicas sem depender de gravadoras ou produtoras. Ao mesmo tempo, ainda há rappers que não tem acesso a tais condições para a produção de seus trabalhos, utilizando por isso bases²³ prontas, adquiridas via internet, CD's, ou fornecidas por produtores musicais e Dj's. Esta condição pode ser um importante elemento para auxiliar na compreensão do por quê os rappers Blumenauenses ainda não possuem uma relação tão intensa com seus ouvintes, como os grupos de outras regiões do país. Isto não significa que os rappers Blumenauenses não possuem um público específico, mas apenas que este ainda não pode ser identificado como um grande público, que se faça presente por toda a cidade. Vale ressaltar que isto não ocorre apenas com os rappers, mas com todos os demais músicos que atuam em Blumenau – fato comum em regiões brasileiras que estão fora da grande mídia.

Referente aos grupos de renome nacional, há em Blumenau um grande número de fãs, facilmente identificados pelos mais diferentes locais da cidade. Entretanto, no que tange aos rappers locais, ainda não é possível considerar que estes já tenham estabelecido com o público Blumenauense uma relação de proximidade a ponto de podermos dizer que há grupos de fãs que participam de eventos em um número expressivo, prestigiando a produção rapper da cidade. O que pude perceber durante a pesquisa foi que os jovens Blumenauenses se reúnem em torno do Hip-Hop e prestigiam os eventos que utilizam estes referenciais. Isto não quer dizer que eles vão especificamente aos shows porque querem assistir à apresentação de um grupo de Rap local, como, por exemplo, acontece em outras cidades do país quando ocorre um show de um grupo que já tem seu público definido.

²³ Base é como os rappers definem a parte instrumental das músicas.

Esta forma de relação estabelecida entre os rappers locais e o público blumenauense ficou evidente em minha investigação de Mestrado (2008), já que os jovens, ao falar sobre o seu processo de apropriação musical, faziam referência aos grupos de Rap de renome nacional e praticamente não citavam os rappers locais. Isto indicou que, apesar de todos os participantes daquela pesquisa apresentar alguma forma de relação com a produção rapper blumenauense, era a partir dos grupos nacionais que seu processo de apropriação musical se configurava como um momento gerador de sentidos.

5. DIÁLOGOS...

5.1 “É UM BAGULHO MUITO LOUCO” (Minella)

Jaison: se eu chegasse na cidade agora, ai eu chego pra ti: “pô, tu canta Rap, e ai, como é a cena aqui na cidade?”. O que tu ia me falar, o que tu ia me contar?

Boaventura: Tu ia me perguntar como é que tá rolando?

Jaison: É, eu ia perguntar como é que é o Rap aqui?

Boaventura: Ah, acontece, o Rap acontece. Tem vários estilos de Rap aqui...

Jaison: tipo o que? Vários estilos, que estilos tu diz?

Boaventura: Ah, tem gente falando de tudo, gente falando de crime, falando de favela, tem gente falando de “Club”, tem gente falando de amor, gente falando de todas as coisas que existem na vida de cada um né?

Apresento aqui uma das questões mais difíceis de ser trabalhada ao longo da tese. É importante colocá-la neste momento porque ela é central para todas as demais reflexões pertinentes a esta investigação. Refiro-me à maneira como os jovens que participaram desta pesquisa se relacionam com a cidade de Blumenau. Pelo que já foi visto até o momento, não é difícil supor que estes jovens produzem a partir do Rap um discurso de protesto. Pois bem, o protesto realmente não é uma novidade no Rap de Blumenau, já que ele aparece em todo o cenário nacional. No entanto, depois de muito conversar com os jovens e ter momentos de encontro com eles e com suas práticas artísticas (shows, eventos culturais, encontros cotidianos, etc.), percebi que o discurso rapper em Blumenau recebe uma tônica diferente do restante do país. No Brasil, este gênero musical tem produzido historicamente um discurso de protesto, especialmente a partir de duas perspectivas: a etnia e a classe social. Noutras palavras, os rappers brasileiros questionam o lugar social subalterno que é dado ao negro e ao pobre, reelaborando-os positivamente (Andrade, 1999; Guasco, 2001; Rocha, Domenich & Casseano, 2001; Souza, 2009; Souza, A. L. S., 2011, Tella, 199, entre

outros). Com isso não quero dizer que esta é a única forma de discurso dos rappers brasileiros. Estou apenas indicando que, mesmo considerando a heterogeneidade discursiva constituinte do Rap nacional, a questão do negro e do pobre é presença marcante em todo o país.

Em Blumenau esse discurso também aparece, mas ele não é único, tão pouco homogêneo. A conversa com Boaventura, apresentada anteriormente, demonstra a pluralidade discursiva dos rappers blumenauenses, o que, implicitamente, aponta para os diferentes modos destes jovens se relacionarem com a cidade de Blumenau. A cidade, como bem disse Harvey (2003), é fragmentada e nunca se mostra por inteiro ao sujeito, de maneira tal que a superposição (de espaços, discursos, pessoas, materialidades, etc.) é a sua condição de existência. Neste prisma, diferentes formas de viver (n)a cidade proporcionam modos distintos de vê-la e dizê-la. Esta afirmação é posta aqui a partir dos enunciados dos sujeitos participantes desta pesquisa, que colocam a cidade sempre a partir da perspectiva singular que a vivenciam, o que, por sua vez, faz referência a outras pessoas e contextos, pois a singularidade só se torna possível a partir de suas relações com a alteridade.

Ao longo da pesquisa, pude perceber que os discursos dos jovens – as letras das músicas, as imagens dos videoclipes, os graffitis, as danças, suas performances, os lugares onde realizam seus shows/eventos, os ambientes que freqüentam, seus modos de se vestir, etc. – são indicativos da maneira como eles vivem (n)a cidade. Estes jovens configuram uma Blumenau heterogênea que se contrapõe àquela imagem eurocêntrica e elitizada da cidade e de seus moradores. Entretanto, isto não pode ser entendido apenas pela relação de dualidade entre a Blumenau rica e germânica versus a Blumenau pobre e miscigenada. Esta imagem bipolarizada não dá conta da complexidade e pluralidade dos discursos destes jovens, e dá a falsa impressão de que não há diálogo e/ou transição entre estes, como se fossem isolados e estanques. Em vários momentos da pesquisa eu me deparei com discursos plurais a respeito da cidade, de crítica, afirmação, negociação, etc. E, o que é ainda mais interessante, muitas vezes essas nuances eram encontradas nos discursos de um mesmo sujeito. Como pensar então estas diferentes possibilidades discursivas?

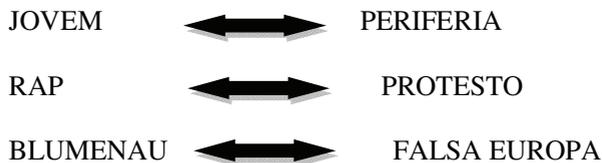
Uma maneira coerente com o que vi, ouvi e vivi durante a pesquisa é tomar a afetividade como elemento chave para compreender esta questão, pois, apesar de toda a pluralidade presente nos discursos destes jovens, o modo como são afetados e/ou buscam afetar o outro é um aspecto comum. Este “outro” que afeta ou que é afetado pelo

discurso rapper é definido a partir do modo como o diálogo é realizado (com quem se está dialogando e de que forma). Por exemplo, os discursos podem ser direcionados para os moradores da periferia, para os moradores da área central da cidade, para os governantes, para os próprios rappers, etc. Os discursos podem também ser direcionados para diferentes interlocutores ao mesmo tempo ou para um interlocutor não identificado. Neste sentido, os discursos destes jovens foram considerados a partir da dimensão afetiva – não são discursos fixos, mas vivos, construídos a partir da forma como os jovens afetivamente vivem (n)a cidade e são vividos por ela. Isto significa considerar que eles fazem músicas, graffitis, dançam e/ou escutam Rap porque são afetados e/ou porque querem causar afetações. A afetividade, aqui, se mostra como um acontecimento ético-político (Sawaia, 2000, 2004), reveladora do sujeito, da cidade e das relações que se estabelecem entre ambos.

Não é por acaso que estes jovens colocam o Rap como “manifestação do eu” (Dj Kbeça), “minha vida” (Minella), “life style” (Baraka Jogador), que “precisa ter verdades da pessoa” (Bóris N.F.), fazendo-o presente em suas vidas há mais de uma década²⁴. Todos os jovens com quem tive a oportunidade de conversar afirmaram que o Rap não é apenas uma música, ou melhor, é um gênero musical que possui lugar central em suas vidas e que sua importância se desdobra para todas as esferas do viver – isto não implica numa forma homogênea de dar sentido ao Rap em Blumenau, já que ele é vivenciado e produzido a partir do modo como cada jovem vive cotidianamente.

As diferentes formas de significar e vivenciar o Rap aparecem ao longo de toda a investigação, seja nas conversas que tive com os jovens, nas letras de suas músicas, nos videoclipes, nos graffitis, nos modos de dançar, nas suas roupas, nos espaços onde costumam estar e/ou realizar sua arte, enfim, todos os elementos que utilizam para a produção de seus discursos fornecem indicativos de quem são estes jovens, como se relacionam com o Rap e com a cidade de Blumenau. Por exemplo, para os grupos “Palavra de Honra” e “Palavra Feminina”, estas três questões podem ser, sinteticamente, colocadas da seguinte maneira:

²⁴ Todos os participantes da pesquisa têm envolvimento com o Rap há mais de dez anos e afirmam que ele é uma importante dimensão de suas vidas. A única exceção é D’Lara, que passou a vivenciá-lo a partir da criação da dupla Dálmatas, como já dito anteriormente.



Estas relações estão postas nos mais diversos enunciados que compõe os discursos destes grupos, como pode ser percebido, por exemplo, na música “Seu herói é o vilão”, composta numa parceria entre o “Palavra de Honra” e o “Palavra Feminina”²⁵. A letra apresenta uma crítica à imagem de Blumenau como uma cidade européia, denunciando a visão que se tem da periferia como um lugar perigoso, onde a polícia atua como instrumento de opressão em prol de interesses políticos. O videoclipe desta música, por sua vez, é composto por imagens que buscam confirmar o discurso posto na letra. Entre as imagens mais comuns, estão cenas de ações policiais e imagens que mostram as precárias condições de vida existentes nas periferias de Blumenau, em contraposição ao centro da cidade. Os rappers aparecem cantando em contextos de periferia, afirmando seu pertencimento a ela – cantam cercados de jovens, o que dá a ideia de pertencimento a uma coletividade e a letra é colocada como se eles estivessem direcionando o seu discurso para um morador da periferia refletir sobre como a situação de opressão vivida por eles é um fato que lhes atinge e que, muitas vezes, eles não se dão conta. O refrão da música é bem incisivo neste sentido: “Ei você, acorda da ilusão, quem dá o tapa esconde a mão, seu herói é o vilão”.

Outro indicativo da afetividade como elemento central na relação dos jovens blumenauenses com o Rap é a necessidade de que “o Rap tem que ser verdadeiro” (Janaina), tem que ter “sentimento” (Quiko Nuts), ou, como diz Bóris N.F. na canção “O Tempo”: “meu Rap é expressão de sentimento”. Assim, o Rap se torna parte da vivência destes jovens se possuir um valor afetivo para eles. Esta questão apareceu também em minha pesquisa de mestrado, onde os entrevistados usaram diferentes expressões para dar conta da afetação que a música lhes proporcionava, tais como: “mexe”, “cutuca”, “arrepia”, “faz chorar”, “encanta”, “anima”, sendo que o Rap “passar respeito e autoestima” (Hinkel, 2008, p. 129). A seguir, apresento um trecho da

²⁵ Ver CD em anexo. O videoclipe está disponível em www.youtube.com/watch?v=s-mg7HKaQOU.

conversa que tive com Baraka (realizada durante a pesquisa de mestrado) e, na seqüência, uma parte da conversa com Janaina. Ambos comentam sobre esta necessidade do Rap ser “verdadeiro”, independente da temática abordada²⁶.

Eu defino o Rap como um campo, tá ligado? Tem nego que vai falar da sujeira e tem nego que vai falar da flor do campo, entendesse? São dois pontos de vista, só que se não for verdadeiro não cola (...). Primeiro de tudo eu olho se é verdadeiro, se for uma rima forçada aí eu já descarto. Tem que ser verdadeiro. (Baraka Jogador)

Jaison: Como é o Rap aqui?

Janaina: Sensacional, na minha opinião (risos...). Eu acho que o mais legal de Blumenau é porque tu encontra desde o mais nervoso até o mais psicológico, vamos dizer assim, entendeu? Tu chega em outra quebrada, em outra cidade, tu nota que os grupos têm sempre aquela mesma levada, aquelas mesmas formas de bases, sabe? Tu chega em qualquer outra cidade assim, tu vê que eles têm a mesma, o mesmo traçado assim, tanto de base, quanto de levada, quanto de letra. Em Blumenau eu acho que isso é sem palavras, porque cada um busca o seu original, busca o seu estilo, a sua forma de fazer entendeu? (...) E cada um busca o seu da sua forma, a sua identidade, não busca “ah, aquele grupo é o que mais chama a atenção em Blumenau, então eu vou ter que fazer igual ele”. Não, cada um tem o seu, a sua forma de se expressar. Eu acho que isso é muito legal, muito legal. A gente já foi para as outras cidades assim e normalmente eles sempre seguem a mesma coisa.

Interessante notar que esta necessidade da música ser “verdadeira” é uma questão recorrente. Ela aparece na minha pesquisa de mestrado e nesta atual, assim como na tese de Maheirie (2001), que obteve informações semelhantes ao pesquisar músicos da cidade de Florianópolis. A autora cita que o objetivo dos músicos é expressar

²⁶ As temáticas dos discursos rappers serão tratadas no decorrer da tese.

sentimentos verdadeiros e coletivos, de modo que a música possa ser manifestada de uma forma emocional capaz de cativar o público. Scoz (2011), ao realizar uma etnografia das práticas dos rappers de Blumenau centrada na noção nativa de “espaço”, também obteve informações próximas a esta discussão, ao relatar que seus entrevistados afirmavam que “(...) o Rap tem que ‘atingir, emocionar, fazer chorar, o Rap diz a verdade’” (p. 102). Outra pesquisa que pode auxiliar a compreender esta questão foi desenvolvida pela antropóloga Souza (2009). Ao entrevistar rappers da cidade de Florianópolis, a pesquisadora percebeu que um dos elementos centrais para a definição deste gênero musical é justamente a sua possibilidade de falar a “verdade”, de tal modo que o Rap pode ser considerado uma forma de interpretação do universo de vivência destes jovens. Para Souza (2009, p. 82), “a ‘interpretação’ sobre estas vivências é que gera a verdade cantada nos Rap’s. E, como ‘interpretações’, estas podem ser apenas uma delas entre muitas outras que podem existir”. Souza (2009), neste sentido, contribui para a compreensão da pluralidade discursiva constituinte do Rap, uma vez que “falar a verdade” pode assumir distintas perspectivas e a veracidade do discurso acaba sendo definida em relação à experiência singular de cada rapper. Assim, estas pesquisas apontam para a dimensão reflexivo-afetiva como um aspecto importante tanto no processo de produção, quanto de apropriação musical, uma vez que é a partir desta possibilidade de afetação sensível e cognitiva que o sujeito se relaciona com a música de uma forma intensa e significativa, elegendo-a como importante mediação para o seu viver.

Baraka Jogador oferece mais um elemento para este debate, ao afirmar que na música o rapper “(...) vai tá transparecendo as influências da vida dele. Tá falando da vida dele em forma de letra, o que ele vê, o que ele acha, o que ele sente”. Esse processo de objetivação da subjetividade que o rapper realiza fica ainda mais evidente se atentarmos para a prática do “Freestyle”. Trata-se de uma forma improvisada do rapper atuar, onde ele cria a letra da música no exato momento em que a interpreta. Segundo Elfo, no “Freestyle” o Mc constrói suas rimas a partir do que ele está sentindo e pensando no exato momento em que está cantando, por isso suas próprias experiências, as pessoas à sua volta e o contexto onde ele está são, geralmente, os principais elementos que servem de fundamento para esta prática. Isto implica considerar que a música é um produto social e histórico a partir do qual o músico realiza a objetivação de sua subjetividade, produzindo um discurso, ao mesmo tempo, singular e universal (Maheirie, 2002a). A música “Leão que não cabe”, do “União de Ideias”, sintetiza bem esta questão que aqui está em

debate, ao colocar a seguinte frase: “O Rap é estilo que depende da gente, então não faz pose, o que não é realmente”.

Pra mim, o Rap, acho que é a maior forma de expressão, maior forma de expressão, é... vamos dizer, que uma pessoa pode ter assim, saca? Pela linguagem que ele consegue expressar e abranger, né? Vamos dizer, é uma linguagem pessoal, de cada um assim, saca? É um modo de expressar um sentimento pessoal, tanto pessoal, quanto coletivo também, eu vejo como isso, cara. (Boaventura)

Este trecho da conversa com Boaventura também pode ajudar a compreender esta questão da objetivação da subjetividade e da possibilidade que a música tem de falar de um sentimento que pode ser ao mesmo tempo pessoal e coletivo. Esta transição entre o singular e o social indica que a música é uma linguagem reflexivo-afetiva e, como tal, possibilita às pessoas múltiplas formas de sentir e de pensar, não se restringindo apenas a um acontecimento individual, pois pode ser compartilhado coletivamente (Maheirie, 2003). Neste sentido, mais do que simplesmente expressar um sentimento pessoal, o Rap pode abrir possibilidades de vivência e construção coletiva de sentimentos e reflexões que podem ser, ao mesmo tempo, singulares e sociais. Vejamos como isso aparece numa das conversas que tive com o rapper Minella:

Jaison: e como é que o Rap aparece na tua vida assim? Como é que tu consegues identificar ele na tua vida? No teu dia-a-dia e tal...

Minella: é muita coisa cara, esses dias eu estava até comentando com a Jana. Eu acho que assim, se a gente pegar todos aqueles Rap's que a gente curte, que a gente **sente de coração** assim, que a gente vê aquela **mensagem humilde** que te passa alguma coisa. Às vezes nem serve a música inteira, tu nem gosta da música inteira. Às vezes, eu não gosto do refrão da música ou da levada do cara. Só que ali dentro tem uma **mensagem**, que se tu for pegando uma **mensagem** que te **serviu de alguma coisa positiva** naquele som ali, aí pô tu vai lá e curte um “Racionais”, pega uma parte, uma mensagem do “Racionais”, uma frase só. Ai, pô, tu vai lá e puxa uma “Dina Di”, tu vai lá e

puxa um “Cirurgia Moral”, tu junta uma **filosofia de vida** sadia pra ti, tá ligado? Tu junta uma forma de vida decente onde tu não vai precisar passar e nem pisar por cima de ninguém pra ser feliz, onde tu não vai precisar vender alienação pra enriquecer, entendeu? Sei lá cara, é um bagulho muito doido, é uma coisa que é difícil tu resumir em poucas palavras, entendeu? É um **sentimentomuito louco** mesmo, é **amor** né velho? Uma coisa que eu vou sentindo na minha vida assim que quando tu vê, tu pensa “porra velho, eu to cansado, isso não me dá nada em troca”, vamos supor, financeiramente falando, tá ligado? Então pô, ai tu fica quinze dias, um mês sem escrever alguma coisa ou sem viajar na música ou sem fazer uma brincadeira, tu começa a **sentir falta**, mesmo que aquilo não te traga dinheiro, mesmo que, por quê? Porque é além disso, tá ligado? É **amor**, tá ligado? Tu **sente isso na tua veia**, tu **sente isso na tua vida**. É uma **essência** pra ti, tá ligado? **É uma base pra mim**, entendeu? Então é assim que ele vai desenvolvendo na minha vida, entendeu? Palavra para explicar isso, uma só, resumir isso eu acho que não existe, tá ligado? É um bagulho muito louco... (grifos do autor)

As palavras grifadas auxiliam a identificar os elementos afetivos e reflexivos que Minella indica ser fruto da relação de diálogo que ele estabelece com outros rappers, a partir do momento que se coloca como ouvinte destes. Importante frisar que não estou entendendo de forma dicotômica as questões reflexivas e afetivas presentes no processo de apropriação e/ou produção musical, pelo contrário, estou demarcando justamente o inverso – é impossível tomar estes elementos de forma dissociada, pois os participantes desta pesquisa vivenciam o Rap não apenas como instrumento de reflexão crítica, mas, sobretudo, de implicação e transmutação afetiva. Ademais, o ato de se apropriar de sons e mensagens de outros rappers indica que um sentimento e/ou pensamento, por mais individual e particular que possa ser, pode afetar outras pessoas e ser compartilhado. Neste sentido, esta pesquisa se aproxima da investigação realizada pelo psicólogo francês Jean M. Seca (2004). Em seu estudo sobre os músicos underground, o autor considerou o Rap uma forma de atuação social de grupos minoritários

com o intuito de romper com o instituído, de manifestar as mazelas de uma parcela da sociedade, expressando a exclusão vivida pelos jovens de periferia. Mais do que cantar os problemas sociais, Seca (2004) destacou a possibilidade do Rap falar sobre a maneira singular como os jovens vivem, cantando a sua própria vida, indicando que o Rap versa sobre aspectos políticos e sociais, ao mesmo tempo em que fala sobre a vida e os sentimentos experimentados pelo sujeito em seu cotidiano.

É justamente esta possibilidade da arte transitar entre o coletivo e o singular que levou Vigotski (1970/1999) a considerá-la como “(...) uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser” (p. 315). Neste prisma, considero as informações que obtive com os jovens de Blumenau e as contribuições dos autores aqui citados como indicadores de que a alteridade se configura como dimensão social subjetivada nas relações das pessoas com a música. Desta forma, “a arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais” (Vigotski, 1970/1999, p. 315). A complexidade deste acontecimento está na possibilidade que ele abre ao sujeito de vivenciar sua vida a partir de um diálogo com a alteridade, o que, por sua vez, lhe dá a possibilidade de tomar uma posição exotópica, no sentido de obter um excedente de visão e se colocar como outro para si (Bakhtin, 2010), reinventando não apenas a sua vida, mas a forma como vive (n)a cidade e, portanto, configurando novas perspectivas para esta.

Minhas pesquisas de mestrado e doutorado indicam que alguns jovens, em determinados momentos, conseguiram esta tomada de postura exotópica, apontando o Rap como importante mediação reflexivo-afetiva sobre a complexidade constituinte do viver de cada um e da sociedade à qual pertencem. Isto culminou em complexas transformações em suas formas de sentir, pensar e agir, acontecimento caracterizado por um movimento de distanciamento da perspectiva pessoal em direção à alteridade, o que possibilitou que cada um retornasse enriquecido para sua perspectiva singular. A importância deste acontecimento para o debate aqui proposto decorre justamente do fato de que, ao distanciar-se de certa realidade e tirar-lhe sua marca de familiaridade, o sujeito recupera sua possibilidade e capacidade de criar uma nova realidade que é vivida por ele e compartilhada coletivamente.

Thiago Negão, um dos participantes da pesquisa de mestrado e desta atual investigação, pode auxiliar a compreender esta complexa relação que alguns jovens estabelecem com a música, a tal ponto de

promover uma “catarse” (Vigotski, 1999), uma metamorfose em seus sentimentos, pensamentos e ações, “quebrando barreiras” e criando novos horizontes de possibilidade para si e para outras pessoas. Se antes Thiago era o menino que se achava “feio” e “incapaz” por ser negro, a partir de sua relação com o Rap ele se tornou um “negro com orgulho”, um cabeleireiro afro que está “espalhando a cultura negra dentro de uma cidade alemã” e, com isso, incentiva as pessoas a ter “um outro ponto de vista” (Thiago Negão). Thiago faz penteados afro em muitas pessoas que não são negras. Para ele, a partir do momento que uma pessoa usa um penteado afro, mesmo não sendo negra, ela compartilha de um elemento desta cultura e pode, por isso, passar por experiências de preconceito similares as vividas por um negro. Thiago diz ainda que por utilizar um elemento da cultura negra, esta pessoa pode colaborar para torná-la mais presente no cotidiano de Blumenau, como parte deste contexto.

Outra questão importante no modo como estes jovens se relacionam com o Rap e a cidade diz respeito ao caráter dialógico desta relação.

Então pra mim, é uma coisa assim cara, é conteúdo, é informação, é expressão de outra pessoa, é um tipo de conversa, porque uma pessoa de um outro lugar faz a mesma coisa que tu e ela fala sobre o ambiente dela, tu conhece sobre o ambiente dela através do Rap. (Elfo)

Relacionar-se com o Rap como se estivesse realizando um “tipo de conversa” não foi algo exclusivo de Elfo. Outros jovens com quem conversei indicaram uma perspectiva semelhante, como se pode ver na fala de Bóris N.F: “porque, na verdade, é um estilo musical que tu tá ali raciocinando com o que o cara tá mandando pra ti”. Interessante notar que estes jovens indicam que diversos tipos de relação com o Rap são configurados como “um tipo de conversa”: a) A cidade é um dos elementos centrais para a produção do discurso rapper, ou seja, “O Rap, ele tem a característica de cada lugar” (Thiago Negão); b) Os ouvintes se apropriam dos discursos rappers e tornam as músicas parte de suas vidas – “tu junta uma filosofia de vida sadia pra ti “(Minella); c) As práticas dos Mc’s, Dj’s, b.boys e grafiteiros são fruto do diálogo que eles estabelecem com o Rap: todo rapper é, também, um ouvinte deste gênero musical – como ficou evidente na conversa exposta anteriormente com Minella. O Dj’ realiza suas práticas musicais a partir

do público para o qual se apresenta e do modo como o rapper com quem está atuando produz suas rimas, como pude perceber a partir da conversa que tive com o Dj Kbeça. O b.boy dança de acordo com a música, pois precisa “sentir a música” e “dançar como se estivesse conversando com ela” (Elfo). O grafiteiro, como afirmaram Quiko Nuts e Charles SN, dialoga com o lugar e as pessoas onde vai pintar e, muitas vezes, com o Rap, utilizando-o como trilha sonora enquanto realiza o graffiti e/ou fonte de inspiração temática, como pode ser visto na figura a seguir.



Figura 1: Graffiti de Charles SN.
Fonte: Acervo Charles SN.

A frase escrita por Charles neste graffiti é parte de uma música do “Sistema Negro”, um grupo clássico do Rap nacional, oriundo de Campinas – “Mesmo se sei, não sei, se sei, digo não vi”. A outra frase “Recicle sua ideia”, não faz parte da música, mas pode ser compreendida a partir do contexto onde o graffiti foi realizado. O evento onde Charles produziu este graffiti se chamava “Vamo Siuní?” e ocorreu em julho de 2011. Trata-se de uma manifestação pública dos artistas blumenauenses, onde música, teatro, poesia, dança, artes plásticas e demais intervenções artísticas são realizadas ao ar livre. O evento é independente, organizado por diversas pessoas, inclusive, pelos próprios artistas e ocorre com periodicidade mensal (um domingo por mês). A frase de Charles – “Recicle sua ideia” – pode ser entendida como uma

referência ao objetivo do evento, que busca oferecer à população um momento de encontro entre diferentes categorias sociais (jovens, crianças, famílias, artistas de perspectivas distintas, etc.) e, ao mesmo tempo, subverter o espaço da “Prainha”²⁷, transformando um lugar que está totalmente abandonado pelo poder público em ponto de encontro para vivenciar práticas artísticas. Uma das propostas do evento é diversificar o máximo possível as suas apresentações, para fomentar a produção cultural da cidade e promover o encontro entre pessoas que apreciam e/ou produzem diferentes práticas artísticas.

As questões e reflexões realizadas até aqui permitem compreender a relação destes jovens com o Rap como um acontecimento dialógico²⁸, já que para eles o Rap emerge e adquire sentido a partir das relações que se estabelecem entre ambos. Importante lembrar que as relações dialógicas podem ser de diferentes formas, de recusa, aceitação, complementação, enfim, trata-se de um campo de tensão que se estabelece entre enunciados, os quais, por sua vez, revelam sempre duas posições: a sua e aquela em relação a qual ele se constrói (Bakhtin, 2010). Isto implica reconhecer que existem diversos modos de produzir, ouvir, dançar e vivenciar o Rap em Blumenau. O Rap toma várias formas na cidade e o modo como os jovens se apropriam dele se configura também numa perspectiva plural. É essa condição dialógica que possibilita Minella, por exemplo, tornar as “palavras alheias” de outros rappers “suas palavras” (Bakhtin, 2010), como se pode ver no trecho da conversa que foi exposto anteriormente. Abaixo apresento parte da conversa com Quiko Nuts, que permite compreender como ouvir música pode ser um complexo processo dialógico.

Jaison: E o que mais te chama atenção no Rap? O quê que te chama atenção assim?

²⁷ A “Prainha” é um dos pontos turísticos da cidade e já foi palco de diversos eventos culturais, principalmente na década de 90, quando sediava o “Skol Rock”, importante festival de música que contava com a participação de grandes nomes da música brasileira.

²⁸ “Acentuo que não se deve confundir dialogismo, que é da ordem do arquitetônico, com a forma ‘diálogo’, que é da ordem do composicional, quer se trate das réplicas de um diálogo face a face ou de sua representação discursiva; o diálogo é um fenômeno e um procedimento englobado pelo dialogismo, que o transcende e o tem apenas como um de seus níveis mais evidentes no nível da materialidade discursiva” (Sobral, 2010, p. 67).

Quiko Nuts: Primeiramente, como eu também sou Dj, tipo, adoro discotecagem, é a batida. A batida, o grave, o groove, né? E segundo é a letra. Pra mim, tipo, a letra tem que ter uma harmonia muito boa, tem que ser uma coisa muito forte assim, que te faça parar e prestar atenção, não uma pessoa que esteja jogando palavras assim. Tem que parar e prestar atenção. Tem que ser forte, tem que ter peso, entendeu? (...) Acho que, principalmente, de tudo, da englobaceira toda da batida, da harmonia, do tempo, de como tá cantando, entrando, a levada, o Rap é muito isso, acho que é a mensagem que ela tá querendo te passar. Um cara que marca muito em mensagem é o Marechal. Ele é pesado nas mensagens que ele passa, muito pesado. Porque, tipo, ele é sincero no que fala, entendeu? Ele mesmo fala “eu falo sobre verdade e vida”. Eu acho que é isso que o Mc precisa falar, não, tipo, fantasiar, não fantasiar a vida. (...) Black Alien é um cara também que, pra mim, nas mensagens, ele é subliminar. É um cara que você tem que parar e prestar atenção. O Marechal é um cara mais direto, entendeu? Eu gosto disso, entende?

Ao ouvir “diferentes tipos de Rap”, Quiko revela que consegue experimentar diferentes possibilidades de diálogo com este gênero musical, indicando que os elementos que o constituem conversam entre si e que o ouvinte se apropria deles a partir do modo como o autor os dispõe. Quiko, assim, auxilia a compreender que o Rap é constituído por diferentes elementos e que estes estão em diálogo durante o processo de apropriação musical: a letra, a batida, a sonoridade e o ritmo da rima, a forma como o texto é escrito, etc.

5.2 “É O SOM DO DIA A DIA” (Charles SN)

Para os participantes desta pesquisa, como já disse anteriormente, o Rap não é apenas um gênero musical, mas uma dimensão central de suas vidas – “é a trilha sonora da vida” (Baraka Jogador). É importante retomar esta questão agora porque ela permite compreender de que maneira o Rap se faz presente no dia a dia destes jovens.

(...) o Rap assim, é o som do dia a dia assim pra mim mano. Porque, tipo assim oh, rádio eu não me identifico assim em escutar rádio cara. Eu curto em ter o meu próprio estilo de som assim (Charles SN).

As letras de Rap vem carregadas de muita informação urbana cara, então pô, se identifica, saca? Tu escuta o que tu vê, tu escuta o que tu vive cara, tu escuta coisas de outras pessoas, de outros lugares cara. É isso que é o barato massa. (Elfo)

Estas duas falas indicam o modo como os participantes desta investigação se relacionam com o Rap, tomando-o como importante mediação para suas vivências cotidianas. Eles colocam o Rap como um elemento constituidor de suas vidas, presente nos mais diversos momentos e contextos, o que lhes possibilita diferentes formas de vivê-lo e significá-lo. Ao longo de toda a pesquisa pude perceber como acontecimentos cotidianos, aparentemente superficiais, são, na verdade, imprescindíveis para que se possa compreender quem são estes jovens e como eles se relacionam com a cidade onde vivem a partir da mediação do Rap. A cada conversa ou momento de encontro que tive com eles eu entendia que o Rap, o Breaking e o Graffiti são maneiras que eles encontraram para a produção de seus modos de subjetivação e objetivação, numa perspectiva singular e coletiva – eles sempre faziam referência à constituição de suas vidas a partir dos contextos, pessoas e grupos com quem estabeleciam relações. Um exemplo é a “Família C”, que é composta pelos rappers dos grupos “Palavra de Honra”, “Palavra Feminina” e “Mente Armada”. Seus discursos, por mais singulares que possam ser, sempre fazem referência à localidade onde moram, o bairro da Velha, e ao coletivo de rappers que compõe a “Família C”, relacionando ambos ao contexto periférico.

As diversas possibilidades de produção de discurso destes jovens – seja a partir das músicas, dos graffitis, das danças, de suas performances, da produção de vídeos, da maneira como circulam pela cidade, das roupas e acessórios que usam, entre outras – revelam de forma direta e/ou indireta as suas práticas discursivas: o que dizem, para quem, de que forma, com que intencionalidade, etc. As performances dos rappers, por exemplo, apesar de ser uma questão pouco explorada

pelos pesquisadores²⁹, possuem grande importância para a compreensão de seus discursos. O corpo dos rappers é um dos principais elementos para a objetivação de seus discursos. Seja em shows ao vivo, a partir da produção de vídeos ou fotos, é interessante notar como eles produzem uma imagem de si a fim de dar forma a seus discursos. Não é à toa, por exemplo, que muitos rappers realizam performances tão intensas que parecem praticar o Rap como uma espécie de arte marcial,³⁰ uma arte de combate. Punhos cerrados e/ou gestos com os dedos e as mãos (como se fossem uma arma de fogo, por exemplo), movimentos intensos de braços, olhar atento, expressão facial tensa, etc., são muito comuns nas performances dos rappers, especialmente aqueles que possuem um texto de crítica social em suas músicas. Assim, ao considerarmos a performance, a letra e a música como perspectivas de um mesmo fenômeno que acontecem simultaneamente e se constituem mutuamente (Finnegan, 2008), podemos entender que as composições dos rappers vão muito além das letras de suas músicas. Neste sentido, estou de acordo com Scoz (2011), ao considerar que elas estão conectadas a uma colagem de sons de outras músicas, de outras vozes, sendo performatizadas pelos rappers no processo de produção musical. Este, por sua vez, vai desde a escrita da letra e a composição das bases musicais, até a reprodução das composições, o que inclui não só a forma como as palavras são cantadas (ritmo, entonação, timbre, etc.), mas também a gestualidade que os Mc's realizam durante um show.

Ao longo da pesquisa pude perceber também que existe intensidade na superficialidade dos fenômenos cotidianos (Maffesoli, 2007), e que, por isso, um “simples” ato de cantar ou ouvir música no dia a dia, estar entre amigos, assistir um show de Rap, dançar, produzir ou apreciar um graffiti, frequentar lugares, etc. pode ser um acontecimento importante, tanto para um sujeito, quanto para um coletivo. O “estar junto” permite a estes jovens viver o instante e exaltar a vida no que ela tem de sensível e afetuoso (Maffesoli, 2007), estabelecendo relações com outras pessoas, com uma música, um lugar, um graffiti, etc. Estas relações não se encerram em si, elas se desdobram em maneiras de ser (de vestir, de falar, de se comportar, de pensar, de

²⁹ Trabalhar com elementos não-verbais do discurso rapper é uma questão que fica como um desafio para pesquisas futuras.

³⁰ Agradecimento especial ao professor Rafael José de Menezes Bastos, que durante a banca de qualificação desta tese fez um comentário inspirador para esta reflexão, ao falar sobre a sua impressão de que os rappers praticam uma arte marcial quando estão no palco.

sentir, etc.) e em diferentes possibilidades de viver (n)a cidade (frequentar ou evitar determinados lugares, subverter as relações que ali são estabelecidas, entre outros). Assim, semelhante à Maheirie (2002a), esta pesquisa permite considerar que a partir da mediação da música as pessoas podem realizar complexos processos de subjetivação e objetivação. A música pode ser mediação para um sujeito e/ou um coletivo vivenciar diferentes experiências afetivas e reflexivas, uma vez que seu discurso é, ao mesmo tempo, singular e universal. Sua importância, deste modo, não está meramente na capacidade de expressar sentimentos e pensamentos, mas na possibilidade de (re)construí-los, já que a música não é apenas uma expressão, mas, fundamentalmente, uma produção humana.

Pô cara, independente de qualquer coisa, cultura Hip-Hop é cultura, é vivência, é experiência, é tá junto, é a rua. (...) Hip-Hop não é só um estilo de música, não é só um estilo de dança, não é só um estilo de arte plástica. É uma cultura, cara. É um lance de ser vivenciado. É uma parada mais além, cara... não é, não é, saca? Não sou eu que tô dizendo. Não é eu que inventei. Não é eu que tô impondo. Pô, não é rapaziada. A galera tem que se orientar, tem que estudar. Pô, tem que ler, cara. Tem que conversar, tem que assistir os documentários antigos, tem que se aproximar da essência. (Elfo)

Colocações semelhantes a esta de Elfo estiveram presentes nos discursos de diferentes pessoas com quem pude conversar ao longo da pesquisa. King Nino Brown³¹, uma das figuras mais importantes da história do Hip-Hop brasileiro, possui uma perspectiva semelhante aos jovens blumenauenses, ao afirmar que o Hip-Hop é uma cultura de rua³² e que para ser do Hip-Hop não basta praticar um de seus elementos, é preciso viver a cultura Hip-Hop e compreender os fundamentos que sustentam suas práticas artísticas. Esta afirmação demarca a

³¹ Ver a nota 15 desta tese.

³² “Cultura de Rua é a denominação reivindicada para suas práticas, que, ao menos ao nível do discurso, não aspiram aos salões aristocráticos, nem ligam a mínima para quem inventou a palavra cultura, porque, antes de ser um conceito, para eles é um modo de vida e expressão. Eles a empregam num sentido que transcende a sua utilização antropológica mais ampla, para definir uma opção estética, política e social” (Azevedo & Silva, 1999, p. 75).

impossibilidade de dissociar a dimensão afetiva da reflexiva e a singular da social, e indica que a perspectiva tomada por estes jovens é próxima a de Maffesoli (2007), quando fala que só existe saber enraizado numa experiência comum e que a partilha das emoções vividas no cotidiano é que garante a “solidez do vínculo social” (p.142). Neste sentido, ser do Hip-Hop, mais do que praticar um de seus elementos artísticos, é compartilhar experiências, modos de ser, pensamentos e emoções, é viver a cultura Hip-Hop cotidianamente. E viver o Hip-Hop no dia a dia é o que muitos jovens estão fazendo na cidade de Blumenau, tornando-o presente em vários momentos e espaços que não são normalmente destinados a ele – muros grafitados, utilização de espaços alternativos para a realização de seus eventos (como Associações de moradores), pessoas circulando pela cidade ouvindo Rap em seus carros e celulares é uma constante, como pode ser visto num dos relatos de meu diário de campo:

28 de março de 2011, segunda-feira. Era aproximadamente 20:45, eu estava caminhando no Parque Ramiro Ruediger, quando me dei conta de uma coisa: ao longo da caminhada (com duração de aproximadamente 50 minutos) encontrei três pequenos grupos de jovens que estavam ouvindo Rap. Eram as únicas pessoas que escutavam música de forma coletiva no parque (havia outras pessoas caminhando com fone de ouvido). Dois desses grupos ouviam “Racionais Mc’s” e o outro ouvia um grupo estadunidense que eu não consegui identificar. Os três grupos estavam dispostos da seguinte forma: a) dois rapazes estavam caminhando; b) três jovens passaram andando de bicicleta; c) um pequeno grupo com aproximadamente 6 jovens estava sentado no parque. Todos ouviam as músicas a partir de seus celulares e possuíam um jeito de se vestir comum aos rappers, como boné e roupas largas. Esse foi um dos momentos em que me dei conta de como o Rap está presente no cotidiano de Blumenau. Afinal de contas, era uma segunda-feira a noite, num parque que é cartão postal da cidade, localizado em sua parte central, e o Rap estava ali, presente, como algo comum, rotineiro. Parecia que o Rap fazia parte daquele contexto assim como os demais elementos do parque. É,

mas não sei se a história é bem assim não...³³
(Diário de Campo, 28/03/2011)

As palavras usadas pelos jovens que participaram desta investigação são levadas a sério e tomadas como indicares de seus modos de viver. Não são meras formas de expressão, mas, acima de tudo, possibilidades de instauração do sentido. Não é à toa, por exemplo, que eles usam a palavra “cultura” para se referir ao Hip-Hop e afirmam que ele é a própria vida deles. Este discurso – que esteve presente durante toda a pesquisa – permite compreender o quão intensas são as relações que estes jovens estabelecem com o Hip-Hop, colocando-o como parte central de suas vidas numa perspectiva singular e social, pois afirmam que se trata de uma forma de experiência particular que cada um deles vivencia a partir da alteridade.

Importante lembrar que a palavra ocupa um importante lugar no Hip-Hop, posto que é uma cultura produzida e mantida através da oralidade, e que o Rap é seu elemento artístico que trabalha com a palavra cantada. Assim, as palavras são preciosos meios de se compreender a singularidade destes jovens, a posição assumida por eles, os sentidos produzidos em seus discursos e os interlocutores com quem estão dialogando ou pretendem dialogar. Por isso, estou de acordo com Souza (2011) ao considerar que o próprio nome dos grupos é uma questão importante para compreendê-los, pois se trata de um ato eminentemente político. No caso específico de minha pesquisa, essa questão pode ser percebida, por exemplo, com o grupo “Palavra de Honra”. Minella me contou que logo que eles escolheram este nome um de seus amigos lhe disse: “se o cara não tem palavra de honra, o quê que o cara tem? O quê que um homem tem se ele não tem palavra? Tem mais nada”. Boaventura, por sua vez, contou que a escolha do nome “Dálmatas” se deu porque ele é negro (rapper) e sua companheira, D’Lara, é branca (cantora com experiência, principalmente, em Rock e MPB). O nome da dupla, assim, surgiu como uma referência à mistura das cores – que também é uma característica marcante do cachorro da raça Dálmatas – e dos gêneros musicais com os quais eles atuam. Ademais, todos os nomes artísticos usados pelos jovens blumenauenses são bem sugestivos sobre o modo como eles produzem seus discursos. “Palavra Feminina”, por exemplo, é o nome de um grupo que possui como perspectiva central o protesto – como costuma enfatizar em suas

³³ As relações, nem sempre amistosas, entre o Rap a cidade de Blumenau serão tratadas no subtítulo “Blumenau’s”.

músicas, shows e videoclipes, produzindo um “Rap que representa a periferia” (Janaina). “União de ideias” é o nome do grupo de Bóris N.F., que, por sua vez, diz fazer um Rap que “fala mais de assuntos pessoais, psicológicos, autoestima”.

As relações que se estabelecem entre os participantes desta pesquisa e o seu cotidiano é algo que precisa ser pensado com atenção. Estes jovens não apenas relatam os acontecimentos cotidianos, mas os reelaboram. Aquilo que se pode chamar de “situação extraverbal do discurso” (Voloshinov & Bakhtin, 1926) não diz respeito apenas ao contexto onde o discurso se dá, mas, sobretudo, a uma parte constituinte deste. Por isso, “quando cortamos o enunciado do seu solo real que o nutre, perdemos a chave tanto de sua forma quanto de seu conteúdo” (Voloshinov & Bakhtin, 1926, p. 09). O cotidiano, assim, está presente de diferentes maneiras nos discursos destes jovens. Abaixo apresento um graffiti produzido por Quiko Nuts e parte de uma conversa onde ele comenta os enunciados postos nesta obra, realizada numa pista de skate, na cidade de Piçarras.



Figura 2: Graffiti de Quiko Nuts.

Fonte: Acervo Quiko Nuts.

Jaison: Tem temas que tu geralmente faz?

Quiko Nuts: Tem, tem... tipo o polvo, na verdade, eu gosto de desenhar o polvo. O polvo eu desenho há bastante tempo.

Jaison: Tem algum significado pra ti?

Quiko Nuts: Tem, tem um significado bem grande, que, na verdade, o polvo é o manipulador do sistema, é o manipulador cheio de braço tentando te agarrar e te pegar de qualquer jeito, que é o que é o sistema, entendeu? Tanto que quando eu fiz o graffiti em Piçarras eu prezei muito isso daí né? Por que, se for ver, o polvo lá tá dando tudo pra eles, tá dando a mensagem “não use drogas”, tá dando um skate, tá dando um capacete, por que é óbvio, aquela pista é pra matar alguém... é... tá lá, tipo, enchendo o teu ouvido com a musiquinha deles, tá ligado? Com a balela deles, entendeu? Porque o polvo tá com fone de ouvido tentando ligar num MP3. Porque, tipo, é o acesso que você não tem, tá ligado?

Ao realizar este graffiti, Quiko Nuts usa uma pista de skate, lugar destinado ao esporte e ao lazer, para falar de algo que afeta a sociedade e a sua vida particular, tornando-a um espaço de pensamento crítico. Isto configura não apenas uma forma de refletir, mas, sobretudo, de refratar a realidade, sendo ao mesmo tempo fiel a ela, alterando-a e apreendendo-a de um ponto de vista específico (Bakhtin, 1997). O graffiti possibilita Quiko dispor a realidade de outras maneiras, como é o caso, por exemplo, do capacete – ao invés de fazer referência à segurança individual do atleta que pratica este esporte, o capacete é posto neste graffiti como uma crítica às condições da pista de skate que, segundo Quiko Nuts, foi mal projetada. Em suas palavras: “aquela pista é pra matar alguém”. Este graffiti pode oferecer indicativos de como estes jovens se apropriam de elementos cotidianos para refletir e refratar a realidade que vivem. Todos os elementos colocados no graffiti são retirados do cotidiano de Quiko, seja na perspectiva de sua vida particular ou do que se passa na sociedade de um modo geral. O skate e o fone de ouvido, por exemplo, fazem parte do seu dia a dia, pois Quiko se diz “movido a música” e já foi um skatista – atualmente é apreciador do esporte e desenvolve trabalhos com produção de vídeos de atletas. Já outros elementos, como a metáfora do polvo enquanto “manipulador do sistema”, fazem referências a questões que não são relativas apenas a sua vida pessoal. Neste sentido, entendo que este graffiti, assim como

outros que pude contemplar ao longo da pesquisa, demonstra como uma imagem, como bem considerou Rancière (2010), pode traduzir intenções políticas na medida em que se torna parte de um dispositivo de visibilidade e revela um jogo de relações entre o visível, o dizível e o pensável. Grafitar pode ser, nestes termos, uma forma de subverter e redesenhar a realidade.

Os videoclipes também são importantes para compreender como o cotidiano é refletido e refratado nos discursos destes jovens. Neles estão especialmente aliadas três dimensões: a vida particular dos rappers, a cidade de Blumenau e o contexto social e histórico do Brasil. Produzidos de forma independente, e geralmente pelos próprios rappers, os vídeos mostram suas casas, seus amigos, o bairro onde moram, imagens da cidade e do país em geral, etc. A possibilidade de refletir e refratar é operacionalizada intensamente em alguns videoclipes, articulando a vivência particular dos rappers com o contexto social de outras pessoas, fazendo com que alguns elementos de seu cotidiano tenham outros sentidos. O clipe “Casos e Fatos”³⁴, do “Palavra Feminina”, exemplifica bem isto ao colocar pessoas do convívio do grupo para interpretar traficantes e usuários de drogas. Outros clipes, por sua vez, realizam tomadas de ângulos em primeiro plano, basicamente apenas dos rappers cantando, sem fazer referência a quaisquer contextos, como é o caso do videoclipe das músicas “Alimento pro Futuro”³⁵, do grupo “União de Ideias” e “Resistente”, do “Palavra de Honra”³⁶.

5.3 BLUMENAU’S

Como já disse anteriormente, as relações destes jovens com Blumenau, mediadas pelo Rap, revelam uma cidade plural e heterogênea que se desdobra em distintos modos de vivê-la e dizê-la. Pois bem, passo agora a discutir mais detalhadamente algumas possibilidades discursivas que são criadas entre estes jovens e a cidade.

Uma primeira oportunidade para compreender esta questão é a conversa com Boaventura, exposta na abertura deste capítulo, quando

³⁴ O videoclipe está disponível em www.youtube.com/watch?v=Zhz-Tlzu9L4

³⁵ O videoclipe está disponível em www.youtube.com/watch?v=77kL6z3aBEI

³⁶ O videoclipe está disponível em www.youtube.com/watch?v=80-KJArRipI

afirma que em Blumenau tem “gente falando de todas as coisas que existem na vida de cada um”. Esta fala indica que os discursos destes jovens são construídos a partir da forma como eles vivem (n)a cidade e são vividos por ela. Ou seja, o modo como são afetados e/ou buscam afetar a cidade é indicador da maneira como seus discursos são produzidos – a partir de que lugar, quais suas possibilidades de sentido e com quem dialogam.

Blumenau possui diferentes faces. “Apresenta hoje uma pluralidade de sujeitos e hábitos, no entanto, insiste em falsear uma história real em detrimento de outra ilustrativa que é a da germanidade apoiada na ideia de mito fundador” (Anschau, 2011, p. 127). Por isso, a pluralidade, ao invés de uma suposta unidade, é a característica central dos discursos dos participantes desta pesquisa, posto que são produções calcadas nas experiências cotidianas. O modo como vivem, os espaços por onde circulam, as questões que são reconhecidas por eles como importantes para as suas vidas e para a cidade, as possibilidades de diálogo que estabelecem, etc., enfim, diferentes elementos constituem os discursos destes jovens e, na mesma medida, configuram distintos perfis para a cidade de Blumenau. Neste sentido, “existem, portanto, cidades interiores, riscadas e desenhadas pelos indivíduos que escrevem, cada um, com a sua vivência, a sua própria cidade” (Hissa & Melo, 2008, p. 296).

Esta pluralidade discursiva não se limita a um ou outro ponto específico. Ela se mostra de diferentes maneiras, na diversidade de temas, formas, sentidos, espaços e possibilidades de diálogo que são instauradas por estes jovens e em todos os demais elementos que compõem seus discursos³⁷, como é possível perceber ao longo de toda a tese. Ao analisar as músicas, por exemplo, percebi que a pluralidade discursiva pode ser fruto da proposta temática de um CD ou da maneira como cada faixa de um mesmo CD é produzida. O grupo “Palavra de Honra” apresenta uma continuidade temática em sua discografia, colocando a periferia como questão central. Isto não significa, porém, que seu discurso seja homogêneo. A música “Sou feliz porque te

³⁷ Muitas vezes utilizo as letras das músicas e as conversas que tive com os jovens como meios privilegiados de acesso ao modo como a cidade é vivida por eles. Isto porque muitas letras apresentam temáticas que versam sobre Blumenau e as nossas conversas, em vários momentos, tinham como foco questões ligadas ao modo como se dão as relações entre os jovens, a cidade de Blumenau e o Rap.

amo”³⁸, traz em sua letra um homem fazendo declarações de amor para a sua mulher. A discografia da dupla Dálmatas, por sua vez, permite ver como os discursos podem ser diferentes de acordo com a temática de cada CD. Em seu primeiro disco, intitulado “Mistura cultura” (2008), o foco foi misturar o Rap com outros gêneros musicais, fazendo isso tanto em sua forma musical, quanto em suas letras, como se pode perceber na música que dá nome ao CD. Já em “H2O na Boca” (2010), a proposta musical está relacionada ao “Club”, como afirma Boaventura – o que pode ser percebido na estrutura das músicas (bases mais dançantes) e nas letras³⁹ (temas ligados a balada/noite). Aqui cito apenas estes dois grupos para permitir a compreensão das minhas reflexões, as quais podem ser estendidas aos demais rappers que participaram desta pesquisa.

Apesar da heterogeneidade discursiva, entendo que as formas destes jovens se relacionarem com a cidade de Blumenau podem ser colocadas a partir de duas perspectivas: “uma cidade boa para morar” e “um lugar difícil de viver”. Ambas perspectivas, muitas vezes, apareceram sobrepostas nos discursos de um mesmo sujeito, o que demonstra que elas não podem ser tomadas de forma totalmente opostas. Estas expressões surgiram a partir de conversas que tive com pessoas que não faziam parte da pesquisa, quando eu tentava lhes falar sobre as informações obtidas na investigação. Várias vezes utilizei estas frases e só depois de algum tempo me dei conta de como elas sintetizavam importantes questões desta pesquisa. Esta afirmação, aparentemente simples, traz à tona diferentes facetas de Blumenau se for analisada a partir das demais informações que tive acesso ao longo da pesquisa.

Apesar de nem sempre ser expresso claramente, o discurso que afirma Blumenau como uma cidade “boa para morar” pode ser percebido em diferentes momentos da pesquisa. Um de seus maiores indicativos foram as próprias críticas dos jovens em relação à cidade, posto que estas revelam o quão importante Blumenau é em suas vidas – mais adiante isto fica evidente numa fala de Janaina, quando afirma que sua relação com a cidade é de amor e ódio e que eles querem o melhor para a cidade e para o bairro onde vivem. Uma das afirmações que encontrei em relação ao “lado bom” de viver em Blumenau foi a oportunidade de trabalho e o nível socioeconômico que, segundo os

³⁸Ver CD em anexo. Música disponível em www.youtube.com/watch?v=6uDhSysSePo&list=UU0_9hR7Sg3eyG2dKOh-0NNA&index=24

³⁹ Ver CD em anexo. O disco está disponível em soundcloud.com/dalmatash2o

participantes da pesquisa, é relativamente bom se comparado a outras cidades brasileiras. Importante lembrar que mesmo com todas as dificuldades e problemas sociais presentes em Blumenau, a cidade é, conforme Samagaia (2010), uma referência econômica na região do Vale do Itajaí. Outra questão importante para compreender os aspectos positivos de Blumenau foi a possibilidade que estes jovens encontraram de estabelecer relações afetivas com diferentes elementos da cidade a partir da mediação do Rap. Vejamos parte da letra da canção “Boa Vista”, que leva o nome do bairro onde reside a dupla Dálmatas:

O amor dá pra ver de lá. Tá no Boa Vista, ele tá lá. Eu gosto de bairro, é onde eu insisto em permanecer. Da porta pra fora, o prazer maior dá pra ver. O cumprimento vem de todos os lados, até pra estranho, de várias raças e tamanhos. Independente da idade ou da sexualidade, você sabe os valores da gente nesse rebanho. A rua é danificada e algumas são de terra, são chamadas de vila, de bairro, de quadra ou de quebra. (...) Esse aqui é meu povo, gosto de bairro, do morro. Ando descalço na terra, com muito luxo e conforto. Tem gente que vai crescendo e vão se afastando, outros dão a vida pro bairro que estão pisando. E se você for um desses, então tu vai entender o recado. Essa é a nossa canção para todos os bairros. Vem, vamos trocar uma ideia que a vizinhança tá em paz. Vem, que a gelada tá chegando e o por do sol daqui é muito lindo. Tudo o que se faz por aqui é tão perfeito, o nosso rap, a nossa rima e o nosso samba também. O amor dá pra ver de lá. Tá no Boa Vista, ele tá lá.

Esta letra “traz o lado bom de Blumenau” (D’Lara) e permite perceber a relação afetiva que os rappers mantém com a cidade, especialmente o bairro onde vivem. Esta questão não se restringiu a dupla Dálmatas, ela esteve presente nos discursos dos demais jovens, onde as referências aos laços afetivos foram colocadas sempre a partir das relações singulares vividas por eles. O bairro, os amigos e os familiares foram indicados como elementos de um “lugar com calor”, onde se pode ter “uma forte dose do sentimento de sentir-se gente entre pares” (Sawaia, 1995, p. 23) – como é possível perceber na letra citada acima. Blumenau é, neste sentido, onde eles vivenciam importantes vínculos afetivos e, fundamentalmente, onde aprendem, desenvolvem e

produzem a sua arte. Por isso, eles tomam parte da cidade como espaços onde podem compartilhar experiências, valorizando a coletividade, o encontro e o aprendizado, afirmando seu pertencimento a uma cidade vinculada a localidades afetivas como o bairro, a quebrada, a periferia, etc. Outrossim, o Rap, denominado por eles como uma “cultura de rua”, lhes instiga a tomar a cidade não apenas como referência para as suas produções artísticas, mas, acima de tudo, como um de seus elementos constitutivos.

Em contrapartida, quando se referiam genericamente à cidade, os jovens indicavam-na, na maioria das vezes, como um lugar que não lhes acolhe. As localidades e as pessoas vividas a partir do fortalecimento dos laços afetivos eram afirmadas como pertencentes a um “nós”, enquanto a cidade de Blumenau era vinculada ao centro e as pessoas que pertencem a este contexto, vistos como “eles”, numa relação de contraposição ao “nós”. Estas relações possibilitam, além de modos diversos de viver (n)a cidade, formas distintas de construção destes jovens e de suas crews/grupos. Desta maneira, falar de suas formas de viver (n)a cidade implica um “nós” que se faz em relação a um “eles”, se constituindo a partir da afirmação do que se é e da negação do seu oposto (Mouffe, 1996).

Esta relação de contraposição foi comum em todos os participantes da pesquisa, no entanto, se mostrou de diferentes modos. Havia momentos em que ela era de total contraposição, onde um jovem e/ou grupo se colocava como não pertencente à “sociedade blumenauense” – expressão muito usada pelos jovens para se referir à cidade de Blumenau de um modo genérico. Em outros momentos, era possível a afirmação do não compartilhamento de determinados discursos presentes em Blumenau, principalmente no que tange ao discurso teuto-brasileiro, mas isto não impedia a afirmação de pertencimento à cidade de Blumenau. A fala de Charles SN, a seguir, permite visualizar como esta relação entre o “nós” e o “eles” determina, inclusive, as formas como as produções artísticas destes jovens são realizadas.

Tô com vontade de fazer um graffiti e pá, “hoje eu quero... pá, vou fazer um graffiti, vou causar um impacto”. Ah, vou lá na Rua 7 de Setembro, vou no centro da cidade. Ou então, “pá, hoje eu quero fazer um graffiti de mensagem”. Nem vou mais pra cidade, vou pegar um bairro, pego um ônibus, vou na casa de um camarada que seja mais

afastado, paro um pouco antes, escolho um lugar, faço um graffiti, já vou andando, que já é um lugar mais sossegado. Vou vendo, conhecendo a área, andando, sempre procurando ir andando e conhecendo a área por si mesma assim. (Charles SN)

Os discursos destes jovens são dialógicos e, por isso, só podem ser compreendidos se tomados a partir desta condição. Compreendê-los exige, numa perspectiva bakhtiniana (2010), considerá-los para além de seus limites. Cada palavra, cada imagem, cada música, cada movimento, enfim, cada enunciado produzido por estes jovens é um elo na cadeia discursiva e remete a outros que o precedem e o sucedem. Neste sentido, o Graffiti se mostra, na perspectiva de Charles, uma ação dialógica que gera uma determinada forma de intervenção na cidade. Sua prática é fruto de diferentes elementos, especialmente, o lugar onde é realizada, já que este é um dos principais balizadores de suas ações como grafiteiro. Em outro momento da conversa, Charles deixa ainda mais claro como produzir um graffiti é um processo dialógico.

Jaison: Tem alguns temas assim que geralmente tu faz, ou não, é variado? Como é que é a tua linha de graffiti assim?

Charles SN: Então, a minha linha de graffiti mano, eu comecei assim a me fixar muito no desenho né? Desenho, desenho, desenho, de fazer o desenho, sair com o papel e fazer o desenho assim. Mas depois assim, eu não digo, pô até hoje assim eu não tenho firmeza, tem muita técnica, muita coisa pra aprender né cara? Sempre muita coisa nova, mas eu digo, depois que eu criei um certo tempo de parede, graffiti e tal, o processo de sair e de fazer o graffiti, eu tô gostando muito de fazer “freestyle” mano, de pintar na hora mesmo assim.

Jaison: sem fazer um desenho de esboço antes?

Charles SN: É, de sair só com a tinta mesmo assim e pensar nas cores que eu vou usar, ou deixar também pra escolher as cores, sair com o que eu tenho mesmo assim pro dia e chegar na hora e ver assim o quê que dá. Às vezes, a gente sai pra pintar assim e eu sou o último a começar a pintar, porque eu não ligo pras coisas. Às vezes, eu tenho que pá, sentir onde eu estou e pá. Eu

curto muito assim incorporar o clima assim e jogar a situação e pá. Se estamos num lugar mais assim, se estamos no centro, vamos fazer um protesto, se estamos num lugar tranqüilo, vamos colaborar com a cena e tal. Mas eu tô curtindo muito fazer o “freestyle” assim, desenhar na hora mano, tô curtindo mesmo assim. E isso faz uns, vai fazer uns 5 anos ai assim, mais ou menos. (Charles SN)

Ao fazer o graffiti “Freestyle”, Charles SN indica que grafitar é uma forma de exercitar a capacidade de dialogar do grafiteiro. As cores, o tipo de desenho, onde realizá-lo, com que intencionalidade, enfim, tudo o que envolve a arte de grafitar configura um acontecimento dialógico. Interessante notar como esta ação de Charles se aproxima da prática dos Mc’s, quando fazem rimas de improviso, o que, por sinal, também recebe a denominação de “Freestyle” – como já dito anteriormente nesta tese. Cavagnoli (2012), ao pesquisar a prática do improviso entre músicos de Jazz, pode oferecer contribuições neste debate. Segundo o pesquisador, a improvisação musical está relacionada à capacidade que o músico desenvolve de realizar em tempo real variações em torno de uma melodia que lhe serve de base. É um trabalho complexo que exige conhecimento e compreensão da linguagem musical, e se desenvolve a partir das relações que são estabelecidas entre os músicos durante a performance musical. Assim, além do conhecimento técnico sobre a música, a improvisação musical exige uma disponibilidade para o diálogo, pois é um acontecimento que se dá no (e pelo) encontro entre músicos. Considerando as contribuições de Cavagnoli (2012), entendo que tanto a improvisação jazzística, quanto o “Freestyle” dos grafiteiros e dos Mc’s indicam que o improviso é um fenômeno que exige conhecimento técnico e é fruto das relações que são estabelecidas durante a performance artística. É um fenômeno aberto à alteridade e ao novo, que não se encerra em si e não diz respeito a uma única consciência. Seja uma sessão de improvisação de músicos de Jazz, um grafiteiro que improvisa uma intervenção na cidade, ou um rapper que faz rimas de improviso, todas estas ações são dirigidas ao outro e ao futuro, abertas à condição de incerteza e ao inusitado.

Voltando à questão de que Blumenau é um lugar bom para morar, mas difícil para viver, irei agora discutir mais atentamente as relações conflituosas que são estabelecidas entre os rappers e a cidade de Blumenau. Apesar de já ter pontuado algumas reflexões ao longo da tese, agora passo a colocar de modo mais sistemático este debate.

Uma questão central para compreender como se dão as relações entre os jovens, a cidade e o Rap é o modo como eles acham que Blumenau percebe o Rap. Nas conversas que tive com os jovens sempre havia um momento em que eu perguntava sobre como eles achavam que Blumenau via o Rap.

Charles SN: (Risos...) Blumenau não vê o Rap, (risos...). Tá foda, mano! É porta fechada. Vamos dizer assim, uma porta que tem trinta camadas (risos...). Tipo desenho assim, tu vai abrindo a porta e nunca é, tem sempre outra assim, tá ligado? É isso aí, mano. É o Rap e o Samba. Carnaval não tem aqui, essas coisas assim, outras culturas são negadas aqui, tá ligado? Muito negadas, pouco aceitas... é que... não tem, Blumenau é muito conservadora, né cara? É tradicional e conservadora (Charles SN).

Esta conversa com Charles demonstra as complexas relações que são estabelecidas entre os jovens, o Rap e a cidade de Blumenau. Nela se pode perceber vários elementos: a risada de Charles já de início, seguida da frase “Blumenau não vê o Rap” e da metáfora da porta de desenho animado, indica como são conflituosas estas relações e o quanto difícil é para estes jovens viver numa cidade que não os vê. A justificativa para esta prática invisibilizadora vem logo a seguir, quando Charles fala que Blumenau é tradicional e conservadora, negando práticas culturais que não são germânicas – questão que já foi colocada anteriormente nesta tese.

A fala de Charles não sintetiza apenas sua posição singular diante da cidade, ela traz elementos que estiveram presentes nos discursos de todos os participantes da pesquisa. Apenas um dos jovens falou que o Rap é bem aceito na cidade. Sua fala se baseou em sua prática profissional, pois percebe que o Rap atualmente está presente nas casas noturnas, o que, segundo ele, não acontecia alguns anos atrás, quando o Rap era visto como “som de bandido”. No entanto, é preciso questionar se o fato do Rap estar presente nas casas noturnas significa que ele é reconhecido como parte da cultura blumenauense ou se isto ocorre porque ele se mostra atualmente um produto comercial eficaz.

Esta reflexão pode ser enriquecida com a fala de Baraka Jogador. Ao ser indagado sobre como Blumenau vê o Rap, Baraka foi categórico: “totalmente comercial”. O rapper afirmou que a relação da cidade com o Rap é baseada numa lógica capitalista. É isto, segundo ele,

que justifica a realização dos freqüentes shows de rappers nacionais nas casas noturnas do centro da cidade, porque “os caras querem uma coisa que vira dinheiro” (Baraka Jogador). O mesmo raciocínio explicaria a falta de espaço para os rappers blumenauenses, pois estes não são vistos como uma possibilidade comercial. Mas, se engana quem pensa que o único motivo para este fenômeno é a sua lucratividade. Há algo a mais em jogo, como se pode ver a seguir:

Jaison: e por que tu acha que acontece isso, que a cidade não deixa o Rap aparecer?

Baraka Jogador: Porque a cidade é uma cidade arcaica, cara. Uma cidade totalmente conservadora, tá ligado? Ela tem uma cultura germânica, então eles tentam, tentam manter essa cultura. Tudo bem manter a cultura, mas eles tentam fazer dessa cultura a superioridade da cidade, entendes? (...)

Jaison: eu queria que tu falasse mais um pouquinho disso que tu tá falando agora, da questão da cultura aqui da cidade. Porque tem um monte de gente que vai ter acesso a essa pesquisa depois e não necessariamente conhece Blumenau, né cara? Pra entender isso, assim, como é que o Rap não consegue, ou tem que buscar o seu próprio espaço...?

Baraka Jogador: Mas não é só o Rap cara, já vou alertar, não é só o Rap, é toda a cultura em si aqui em Blumenau. Aqui a cultura deles é aquela, conservar as raízes deles. Eles tem o incentivo cultural pra tudo isso, não que não tenha incentivo cultural pra outras coisas, mas as chances são de 10 pra 1. São bem mais difíceis do que pra fazer uma coisa folclórica da cidade. Então eles sempre tentam engolir o peixe menor pra não querer... Tipo, se um cara, um Mc aqui estourar? Um cara do protesto, que faz uma rima de protesto, estourar no Brasil inteiro? Blumenau não vai querer aquela imagem “porra, lá em Blumenau tem...”. Não é essa a imagem, “lá em Blumenau é que tem a Oktoberfest, lá em Blumenau que tem as paradas da hora”. Não é “lá em Blumenau que tem aquele grupo de Rap massa pra caralho”.

As falas de Charles SN e Baraka indicam que, além do capital, há uma outra questão que norteia as relações entre Blumenau e o Rap: a estética. A possibilidade ou não de utilizar este gênero musical como produto comercial está vinculada à imagem que o Rap pode oferecer para a cidade e aos modos de se viver nela. Como os rappers blumenauenses em sua maioria são oriundos de contextos periféricos, por mais que seus discursos não sejam considerados um protesto, a sua simples presença denota a existência da periferia em Blumenau e, como bem falou Baraka, não é esta a imagem que a cidade quer. Blumenau não quer “passar a imagem” que possui periferias, quer ser reconhecida como a cidade da Oktoberfest – maior festa do chopp do Brasil, que celebra e busca preservar a cultura germânica de seus colonizadores.

A fala de Baraka, apesar de não ser comum no cotidiano da cidade⁴⁰, encontra ressonâncias nas publicações de alguns poucos pesquisadores que tomam Blumenau como objeto de estudo. Estes, nos últimos anos, têm publicado materiais que indicam a existência de um processo de construção de uma imagem de Blumenau que está relacionada diretamente a manutenção das tradições culturais e de um estilo de vida que faz referência a seus colonizadores, baseada em elementos como a germanidade, a disciplina, o trabalho e a tradição (Caresia, 2012; Machado, 2008, 2011, 2012; Martins, 2000; Samagaia, 2010; Siebert, 2000a, 2000b; Voigt, 2008, 2012).

Blumenau sempre procurou transmitir uma imagem de “primeiro mundo”, de cidade européia, sem os problemas do resto do país. Esta fabricação de uma identidade cada vez mais estereotipada – “a loira cidade do sul” – intensificou-se nas últimas décadas, ocultando a outra Blumenau que, cada vez mais pobre e mais parecida com tantas outras cidades brasileiras, se expandia clandestinamente subindo as encostas da periferia. (Siebert, 2000b, p. 282)

Blumenau, neste sentido, há algumas décadas vive um processo de invenção de uma cidade etnizada (Machado, 2011). Este fenômeno não apenas dá visibilidade a sua suposta germanidade em nível nacional e internacional, mas, sobretudo, gera efeitos na vida das pessoas. Não se

⁴⁰ Sou natural de Blumenau e sempre vivi nesta cidade. Posso afirmar que grande parte das pessoas não se questiona sobre a imagem de “cidade alemã”, mesmo que tal definição não encontre sustentação em seu dia a dia.

trata somente da criação de uma imagem para ser contemplada/consumida por quem a visita, mas de uma imagem que circula pela cidade e afeta o dia a dia dos seus moradores. Por isso a estética é elemento central nesta discussão – entendida aqui em seu sentido amplo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual as pessoas constroem o mundo. Ela envolve formas de organizar o sensível, de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos (Rancière, 2010). A imagem germânica de Blumenau, desta forma, não é apenas uma dimensão imagética da cidade, ela envolve uma questão estética, pois diz respeito a um modo de organização das sensibilidades que afeta a cidade em todas as suas dimensões: sua materialidade urbana, a utilização de seus espaços, suas práticas culturais, as relações sociais, a vida de seus moradores, etc.

Caresia (2012) pode contribuir com este debate ao comentar como o discurso ufanista e romântico sobre o processo de colonização constitui a indústria do turismo, esconde as contradições e dificuldades da história blumenauense e faz referência ao presente como continuidade de um passado que seguiria inalterado até os dias atuais. Segundo o pesquisador, Blumenau investiu forte na construção de uma imagem germânica para a cidade, pautando-se numa memória romantizada de seu passado, na folclorização do cotidiano, numa pseudo-arquitetura germânica e na criação da Oktoberfest. Estes elementos compõem o que Caresia (2012) chamou de “cultura de vitrine”, e diz respeito muito mais a maneira como Blumenau quer ser vista e consumida pelos turistas, do que ao modo como se vive na cidade. O pesquisador afirma, por exemplo, que a arquitetura enxaimel – citada como uma das principais características da germanidade blumenauense – foi fruto de uma lei, criada na década de 70, que previa isenção de IPTU para os imóveis que aderissem o estilo enxaimel. Em virtude desta lei, Caresia (2012) comenta que a arquitetura blumenauense foi literalmente maquiada, a tal ponto de ser apelidada vulgarmente de “enxaimeloide”. Outro fato importante que o autor coloca e que permite repensar o real significado da arquitetura enquanto parte da germanidade blumenauense é a constatação de que inúmeros pontos turísticos, como prédios e casarões antigos, sofreram tamanho descaso da administração pública que foram fechados e, muitos deles, inclusive ruíram.

Caresia (2012) considera que esta “cultura de vitrine” também diz respeito a um dos principais símbolos da cidade: a Oktoberfest. O pesquisador questiona seu mito de origem, que diz que a festa teria

surgido em 1984, após uma das piores enchentes da história, como prova do espírito trabalhador e empreendedor dos blumenauenses. Caresia (2012) afirma que o surgimento da festa tinha um foco muito mais comercial (turismo) do que cultural e que ela já estava sendo planejada desde 1980. Sua primeira edição seria realizada em 1983, mas foi adiada em virtude de uma enchente e acabou acontecendo no ano seguinte, poucos meses após outra grande enchente⁴¹.

Esta questão estética que produz modos de ver/viver (n)a cidade pode ser pensada a partir das publicações de Machado, que denomina Blumenau de “cidade parque-temático” (2011, p. 4), onde a cultura é transformada em espetáculo. Isto significa, segundo o autor, que Blumenau é (re)criada a partir de construções imagéticas que se apropriaram do conceito de cultura como mercadoria. Tal fato pode ser compreendido também a partir das reflexões de Pelbart (2009), posto que indicam a contemporaneidade como um momento histórico onde a dimensão cultural possui centralidade no capitalismo. Conforme este autor, atualmente se vive uma relação de consumo que mobiliza a subjetividade numa escala nunca antes vista. Muito mais do que a aquisição de bens materiais, hoje o que se busca é o consumo de formas de vida – modos de ver, de sentir, de vestir, de pensar, etc. Destarte, este debate indica o quão intensas e complexas são as relações que se estabelecem em Blumenau em prol da construção de sua suposta germanidade. Este fenômeno não gera apenas mudanças na materialidade urbana, mas implica, acima de tudo, transformações nos modos de viver (n)a cidade. Ele fomenta a indústria do turismo, sendo seu principal elemento, atua como definidor da imagem de Blumenau e dos modos de viver nesta cidade.

Estas reflexões podem ser somadas a uma análise das letras dos grupos “Palavra de Honra” e “Palavra Feminina”, indicados por vários participantes desta pesquisa como rappers que colocam Blumenau como um dos temas centrais de seus discursos. Suas produções musicais possuem diferentes perspectivas discursivas, porém a cidade é tema central, especialmente a periferia, já que produzem um “Rap

⁴¹ O traje típico, um dos principais símbolos da Oktoberfest, é visto por Caresia como uma folclorização do cotidiano. “Não há um traje típico ‘nacional’ na Alemanha, e sim trajes regionais. Os imigrantes, por exemplo, não usavam tais trajes na época da colônia, visto que procediam de regiões diferentes, utilizavam em suas festas as roupas da moda. Os trajes exibidos a partir da Oktoberfest, portanto, são criações atuais inspiradas nos trajes das regiões de origem dos antigos imigrantes” (Caresia, 2012, p. 143).

combatente” (Janaina), “que representa a favela” (Minella). A seguir, exponho trechos da letra de “Vitrine Nacional”, música composta numa parceria entre os dois grupos.

Ricos e pobres separados por um grande abismo. Compare a diferença do Sítio Figueira e do Ristow. Veja o lindo centro e vai lá ver a Velha Grande. O empresário bem sucedido aqui se chama traficante. Fazem obras pros turistas e sua sociedade. Desprezam o jovem da favela e nossa capacidade. (...) Me disseram assim, Blumenau é uma cidade tão feliz. Acho que é muito triste e não é só pra mim. (...) Uma vitrine, exemplo de qualidade de vida, porque a sua imagem não é a da periferia. Famílias não têm emprego, educação, boa moradia. Seis filhos para criar e ai segue o dia-a-dia. Doentes e analfabetos jogados, sem teto, tocam fogo no seu luxo para te mostrar o que é o forte afeto. (...) Invejoso, mentiroso, movido pela injustiça, sua ganância, seu ouro de tolo aqui destrói várias famílias. (...) A favela chora e ninguém enxuga suas lágrimas. Vitrine nacional, isso aqui é uma piada. A violência da guerra urbana logo baterá na porta da sua mansão, é a miséria que reflete a diferença dessa situação. Uns têm tanto dinheiro que não sabe nem o que vão fazer, enquanto outros não têm o que vestir e o que comer.

Ficam visíveis na letra desta música e, mais ainda, nas conversas que tive com Minella e Janaina, os diferentes modos de viver existentes em Blumenau. Os rappers, a todo o momento, afirmam seu pertencimento à periferia e realizam severas críticas ao modo como Blumenau se relaciona com esta. Eles indicam que Blumenau nega a existência da periferia e, quando se refere a esta, coloca-a sob uma perspectiva negativa. O olhar crítico que lançam em relação à “vitrine nacional” é tema central desta letra, como pode também ser percebido numa entrevista que os rappers concederam ao portal Rap Nacional⁴², onde comentam justamente esta música.

⁴² Disponível em www.youtube.com/watch?v=XC51_5ocvYA

Saiu uma propaganda na TV em Blumenau, que Blumenau era uma vitrine nacional pro resto do Brasil se espelhar, tá ligado? Então nós passa nessa letra outro lado da vitrine nacional, tá ligado? Uma vitrine que a periferia vê, tá ligado? Bem o inverso do que eles dizem, tá ligado? Eu acho que isso é importante porque é a voz de quem não fala, é a sede de quem não bebe e é a fome de quem não come, tá ligado? Então é isso que o Palavra de Honra representa. (Minella)

A propaganda relatada por Minella não pode ser considerada um fato isolado, ela traz um discurso recorrente na cidade, aquele mesmo que visa a construção de uma “cultura de vitrine” (Caresia, 2012). Este discurso está presente em diferentes momentos e contextos, como, por exemplo, em outra propaganda veiculada na TV, no ano de 2012. Nela apareciam imagens de pessoas dizendo a frase “eu me orgulho”. Ao final, o locutor realizava a seguinte afirmação: “Blumenau é a cidade número 1 em Santa Catarina, de acordo com o estudo que acompanha o desenvolvimento de todos os municípios do Brasil”⁴³. Esta propaganda faz referência ao Índice FIRJAN de Desenvolvimento Municipal (IFDM), da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro. Conforme Ramos (2012), em matéria publicada no *Jornal Expressão Universitária*⁴⁴, este índice só contempla dados de saúde, educação e geração de emprego, considerando clínicas e instituições de ensino particulares, esquecendo-se da segurança pública, da mobilidade urbana e até mesmo da habitação. Ramos (2012) afirma que esta propaganda possui uma forte intencionalidade turística, procurando novamente vender a imagem de que Blumenau é “um pedaço da Europa no Brasil”. O problema, segundo o jornalista, “é quando a própria população começa a acreditar nisso” (p.4). O título da matéria é bem incisivo e coloca em questão o índice apresentado na propaganda: “Por que eunãomeorgulho# - As contradições da cidade que está em primeiro lugar para se viver, segundo a prefeitura, e ostenta o título de número 1 em favelas”. Com esta matéria, Ramos (2012) contrasta os dados apresentados na propaganda da TV com os obtidos no IBGE 2010.

⁴³ A propaganda pode ser visualizada em www.eumeorgulho.com.br/ver-campanhas

⁴⁴ Disponível em

www.sinsepes.org.br/expressao/Expressao_29_julho2012_INTERNET.pdf

Blumenau é a cidade de Santa Catarina com mais domicílios em aglomerados subnormais, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O termo é utilizado para moradias que estão agrupadas em regiões carentes de serviços públicos essenciais, como abastecimento de água, disponibilidade de energia elétrica e saneamento básico. Além disso, também integra casas construídas em terrenos públicos ou particulares de forma desordenada. Segundo o Censo Demográfico 2010, são 6,8 mil domicílios nessa situação em Blumenau, divididos em 17 regiões precárias, o que equivale a 6,7% do total de moradias particulares na cidade. Nesses locais, moram mais de 23 mil pessoas, em uma média de 3,4 moradores por domicílio. Florianópolis, segundo lugar no ranking estadual, tem 5.027 aglomerados com cerca de 17 mil moradores⁴⁵. (Jornal de Santa Catarina, 18/05/2012)

Como se pode perceber, a propaganda “eu me orgulho”, assim como a outra citada por Minella, realiza uma atualização dos discursos que há décadas circulam por Blumenau a fim de afirmar a sua “imagem de primeiro mundo” (Siebert, 2000b). Em contrapartida, as pesquisas de Caresia (2012) e Machado (2011), assim como a reportagem de Ramos (2012) e a música “Vitrine Nacional” dos grupos “Palavra de Honra” e “Palavra Feminina”, produz outros discursos e colocam outras faces de Blumenau em pauta. Desta maneira, para compreender as formas como se dão as relações entre Blumenau, o Rap e os participantes desta pesquisa, é preciso considerar os discursos que compõem este cenário a partir de uma perspectiva dialógica, pois “o texto só tem vida contatando com outro texto (contexto)” (Bakhtin, 2010, p. 401). Isto implica reconhecer que estes discursos não podem ser tomados de modo isolado, já que se constituem no contato, no encontro, no confronto. Não se trata de um contato de mera oposição, mas de um contato dialógico, pois as diversas faces de Blumenau são produzidas e vividas a partir das relações discursivas que estabelecem entre si. É por isso, conforme Bakhtin (2010), que se torna preciso tomar o discurso sempre para além

⁴⁵ Disponível em www.clicrbs.com.br/especial/sc/jsc/19,6,3763313,Blumenau-e-a-cidade-catarinense-com-o-maior-numero-de-moradias-em-areas-precarias-segundo-IBGE.html

dele mesmo e reconhecer que todo enunciado é uma resposta (recusa, confirmação, complemento, etc.) a outros enunciados.

5.4 “É A VOZ DE QUEM NÃO FALA, É A SEDE DE QUEM NÃO BEBE E É A FOME DE QUEM NÃO COME” (Minella)

Como se pode perceber a partir das reflexões já postas nesta tese, durante a sua realização eu tive acesso a diferentes discursos que são historicamente operacionalizados na construção da “loira cidade do sul” (Siebert, 2000b) – a perspectiva ufanista e romântica sobre o seu processo de colonização, a folclorização do cotidiano, a disciplina, o trabalho e a manutenção das tradições culturais como características centrais do (que se chama de) cidadão blumenauense, a pseudo-arquitetura germânica, a indústria do turismo que se apropria da cultura como mercadoria, etc. Isto permite visualizar o quão complexos e multifacetados são os discursos que circulam dentro e fora da cidade, afetando seus moradores e as demais pessoas que estabelecem relações com Blumenau. Ademais, também possibilita compreender que estes discursos não apenas forjam uma imagem para a cidade e seus moradores, mas, acima de tudo, produzem configurações do sensível comum. Eles criam modos de percepção e sensibilidades, realizam um recorte dos tempos e dos espaços, ou seja, produzem um mundo a ser vivido e, portanto, dizem respeito a uma questão estética (Rancière, 2005, 2010).

A invenção da cidade etnizada (Machado, 2011), neste sentido, vem acompanhada da construção de uma forma de viver em Blumenau que configura um modo de ser teuto-brasileiro, ou, como dizem os rappers, “alemão”. Segundo Voigt (2008, 2012), teuto-brasileiro é uma denominação genérica atribuída aos descendentes dos imigrantes alemães que colonizaram, a partir do século XIX, sobretudo, os estados do sul do Brasil. Ela não trata apenas da expressão de uma identidade cultural, mas de uma produção conceitual realizada a partir da década de 1940 que sofre uma série de deslocamentos e de interpretações ao longo da história. Pensada como exemplo de produtividade, eficiência e desenvolvimento, ela cria um modelo de subjetividade condicionado a sua imobilidade, posto que produz um culto exagerado do passado, igualando-o ao presente e ao futuro, fazendo da sua história uma eterna

confirmação de sua identidade. Em suma, ser teuto-brasileiro significa preservar os laços de sangue e os traços culturais germânicos.

Este debate é imprescindível para compreender a fala inicial desta sessão, realizada por Minella. Ela foi proposta justamente a partir de uma crítica feita pelo rapper à cidade de Blumenau que, segundo ele, se coloca como uma “vitrine nacional” e forja para si a imagem de cidade modelo, se afirmando como uma “Europa brasileira”. Como já dito, ao produzir esta imagem, Blumenau cria um estereótipo de si e dá visibilidade a uma suposta germanidade. Seus espaços, seu cotidiano, as pessoas, enfim, a vida em Blumenau passa a ser diretamente associada a um estilo de vida europeu. Este fenômeno, apesar de intenso, é sutil e pode ocorrer quase que de forma imperceptível, como indica Baraka Jogador:

É tudo debaixo do tapete, ninguém vai te falar na cara. Vão te abraçar, te beijar e dizer que é todo mundo irmão em Blumenau, só que não é assim, tu sabe que não é, tá ligado? Todo mundo sabe que não é, mas ninguém fala, é aquele tabu da família. Tipo, o preconceito aqui em Blumenau é tipo aquele tio louco da família, tá ligado? Todo mundo esconde, a hora que chega a visita bota ele lá no quarto e deixa quieto, é tudo bonitinho aqui, deixa quieto, não tem nada de errado. Mas rola, inconscientemente ou conscientemente rola. (...) Só que ninguém vai falar, quem é que vai falar disso? Nós vamos falar. (Baraka Jogador)

Baraka e Minella auxiliam a compreender uma questão essencial para a construção de Blumenau como uma “vitrine nacional”: a invisibilização da periferia. A importância deste fenômeno está no fato de que ao invisibilizar a periferia, o mesmo ocorre com as pessoas que ali vivem e as práticas culturais que elas realizam. Ou seja, ao dar visibilidade apenas para a aparente germanidade blumenauense, simultaneamente, a cidade invisibiliza os demais elementos que não compartilham destes referenciais – espaços, pessoas, acontecimentos, enfim, tudo o que não pode ser associado à germanidade passa a não fazer parte de Blumenau, da concepção do que é esta cidade e de quem é o cidadão blumenauense.

Os participantes desta pesquisa, neste sentido, revelam a partir de seu envolvimento com o Hip-Hop que a germanidade não é a única faceta de Blumenau, colocando um debate que até então não estava

posto. O que é Blumenau, quem são e como vivem os cidadãos blumenauenses? Apesar de nem todos os participantes desta pesquisa fazerem isto de uma forma direta e clara, o fato de produzirem uma “cultura de rua” (Elfo), “que vem da periferia, do fundão” (Bóris N.F.) e que “tem raízes negras” (Thiago Negão), já se configura como uma forma de desestabilizar a suposta homogeneidade germânica blumenauense. Estes jovens indicam que há em Blumenau referenciais étnicos e culturais ligados à cultura afro, que existe periferia e que eles têm uma forma de viver que não se enquadra no perfil do teuto-brasileiro. Entretanto, é preciso tomar cuidado para não homogeneizar os discursos destes jovens em relação à identidade germânica da cidade, posto que suas formas de se colocar diante desta ocorre de modo singular – uns buscam nitidamente desconstruir esta imagem, afirmando que pertencem à periferia e que sua forma de viver não se assemelha em nada ao discurso da “vitrine nacional”. Outros não expressam esta perspectiva tão claramente em suas letras e/ou falas, porém realizam discursos que nada tem a ver com o teuto-brasileiro – como se pode perceber nas gírias usadas, nas roupas, nos lugares por onde circulam, etc. Um exemplo é o videoclipe da música “3 pá 1”⁴⁶, do rapper Baraka Jogador. A letra desta música em nenhum momento faz referência à cidade, ela versa basicamente sobre o uso da maconha como algo cotidiano. No entanto, é possível questionar se o fato desta música produzir a imagem de um jovem blumenauense como um usuário de maconha, que pertence a contextos de periferia e que é negro, não seria uma forma de descristalizar a imagem européia que se tem de Blumenau e de seus moradores, baseada em valores como o trabalho, a disciplina e o pertencimento à etnia germânica?

A partir das contribuições de Rancière (2005), penso que as produções discursivas dos participantes desta pesquisa estão inscritas numa partilha do sensível. Elas dizem respeito a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha, revelando, ao mesmo tempo, um comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. É justamente nesta partilha do sensível que os discursos destes jovens estão inseridos, realizando discursos outros acerca da “cidade etnizada” (Machado, 2011), buscando “reconfigurações do sentido comum” (Rancière, 2005, p. 61). É por isso que eles falam o que ninguém quer falar, como afirmou Baraka ou, como disse Minella, “é a voz de quem não fala, é a sede de quem não

⁴⁶Ver CD em anexo. O videoclipe está disponível em www.youtube.com/watch?v=M1MJ7WsIsGA

bebe e é a fome de quem não come”. Thiago Negão também falou algo neste sentido, ao dizer que “o Rap tem a característica de cada lugar” e que a sua “essência” é “falar o que não é dito” e “fazer chegar as mensagens que não chegariam naturalmente”. A seguir, apresento duas fotos que podem auxiliar este debate:



Figura 3: Grito dos Excluídos 2010. No centro, Minella (boné preto) e Janaina (casaco verde), acompanhados por integrantes da “Família C”. Fonte: Acervo Janaina.



Figura 4: Grito dos Excluídos 2012. No centro, Janaina, cantando acompanhada por integrantes da “Família C”. Fonte: Acervo Janaina.

Estas imagens registram a participação de alguns rappers no “Grito dos Excluídos”, ocorrido em Blumenau, respectivamente, nos anos de 2010 e 2012. Trata-se de uma manifestação popular que ocorre em várias partes do país e abre as comemorações do dia 07 de setembro. Seu objetivo principal é chamar a atenção da sociedade para as condições de exclusão social presentes na sociedade brasileira⁴⁷. Em 2010 participaram os grupos Palavra de Honra e Palavra Feminina, membros da “Família C”. Em 2011 o evento foi cancelado por causa da chuva. No ano seguinte o evento contou com a participação dos grupos: Palavra de Honra, Palavra Feminina, Mente Armada, Raciocínio Humano, Conexão Lado Leste, Consciência Depois de Cristo, Attack Fulminante e Herdeiros da Guerra. A participação dos rappers ocorreu a partir de uma articulação entre a “Família C” e Fórum dos Movimentos Sociais de Blumenau, que é responsável pela organização do evento.

As faixas empunhadas pelos rappers foram expostas durante todo o desfile, enquanto eles cantavam suas músicas. Suas performances e as frases presentes nas faixas (“Rap da Família C: A voz dos excluídos nas comunidades carentes escondidas no seu lindo vale

⁴⁷ Maiores informações sobre este evento podem ser adquiridas em www.gritodosexcluidos.org

européu!” e “Resistimos excluídos nos 4 cantos da cidade!! Igualdade pra periferia!”) são importantes indicadores das reflexões já desenvolvidas nesta tese a respeito da construção da imagem germânica de Blumenau⁴⁸.

É possível pensar que estes jovens recolocam em pauta a partilha já dada do sensível, as maneiras como se pensa, como se vê, como se fala, como se sente, enfim, como se vive (em) Blumenau. A cidade de Blumenau deixa de ser o lugar do consenso germânico e passa a viver o dissenso, a partir de “uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (Rancière, 1996a, p. 372). As ações destes jovens, neste sentido, podem ser entendidas como ações políticas na medida em que fazem ver dois mundos num só, dão visibilidade a mundos litigiosos, mundos paradoxais em que se revelam dois recortes do mundo sensível (Rancière, 1996a). Eles apontam para a necessidade de se rever que cidade é esta e quem são os blumenauenses. A “vitrine nacional”, que preserva os laços de sangue e os traços culturais germânicos, passa a ser vista por outro ângulo, colocada como “uma vitrine que a periferia vê”, como disse Minella. Esta ação pública, assim como as demais realizadas por outros participantes desta pesquisa, também pode ser pensada a partir das contribuições de Prado (2011). Segundo este autor, uma ação como esta envolve um processo de apropriação por parte do sujeito de um projeto coletivo contextualizado e situado a fim de constituir um “nós”. Requer a apropriação de um espaço de ação, exigindo o posicionamento e a circulação por certos territórios, realizando um exercício de desconstrução de significados cristalizados e o enfrentamento político na arena pública.

O dissenso que ai se instaura não é uma relação de oposição apenas, é um conflito sobre a configuração do sensível que coloca em questão algo que não tinha lugar e, por isso, opera uma subversão na ordem natural das coisas (Rancière, 1996a, 1996b). Não é à toa que as palavras “resistentes”, “guerreiros” e “sobreviventes” são comuns na cidade para se referir a estes jovens. Suas “lutas” – para usar outra expressão comum entre eles – são para que a periferia seja reconhecida

⁴⁸ O processo de invisibilização da periferia se repetiu no próprio desenvolvimento do desfile, posto que os membros do “Grito dos Excluídos” não foram anunciados pela organização do evento – esta ficava disposta num palanque anunciado todas as atrações do desfile. Durante a passagem dos rappers e demais membros do “Grito dos Excluídos”, os comentaristas ficaram em silêncio.

como parte de Blumenau, para que seus moradores sejam considerados cidadãos blumenauenses, para que o Hip-Hop seja visto como uma prática cultural legítima desta cidade e que “a cultura brasileira seja respeitada” (Janaina). Isto não ocorre sem reconfigurações do sensível, sem rever a imagem de Blumenau e de seus moradores, deixando de vê-los a partir de uma perspectiva européia para reconhecê-los como parte da cultura brasileira. A reconfiguração do que é visível, dizível e pensável em Blumenau, deste modo, revela que a partilha do sensível faz ver quem pode e quem não pode tomar parte no comum, naquilo que se considera a cidade de Blumenau. Esta questão pode ser visualizada num trecho de uma conversa que tive com Minella e Janaina:

Minella: É um Brasil normal, igual a todo o outro, entendeu? É isso que não cai as fichas deles. Aqui é Brasil, não é Alemanha, eles não estão na Alemanha. Eles querem a bandeira da Alemanha? Eles que deixem da porta da casa deles pra dentro, porque da porta da casa deles pra fora aqui é Brasil meu irmão, entendeu? Então aqui, como sendo Brasil, aqui tem Rap, tá ligado? Aqui também tem Samba, aqui também tem Pagode, aqui também tem Jazz, tem Blues, tem Rock e tem que ser respeitadas as diferenças. Só que eles não respeitam, eles não dão espaço, eles não dão acesso e o que eles puderem fazer para te queimar, para te cortar, eles te cortam, eles te queimam. A cultura em Blumenau, a cultura brasileira em Blumenau, não é respeitada, na minha opinião não é respeitada. É só o que eles acham que é cultura germânica e pow, pow e pow.

Janaina: Cansa né, porque o povo já não é mais isso né? O povo já é todo...

Minella: Tá na hora deles abrirem essa visão, deles terem uma visão para dar um jeito de juntar as coisas, tá ligado?

Janaina: Tipo, quer manter a cultura? Justo né, foi colonizado e parará, tudo bem, mantenha, mas respeite as outras culturas.

Minella: Respeite as diferenças, entendeu?

Janaina: É, respeite as diferenças, é isso que faz o Brasil ser um país tão legal, né? Essa diversidade. E em Blumenau tu não tem diversidade nenhuma, ou é a cultura alemã ou é a cultura alemã.

As relações conflituosas que se estabelecem na cidade em prol da manutenção da identidade teuto-brasileira afetam estes jovens em suas formas de viver. Eles mostram que a “cultura alemã” é imposta, desrespeitando a “cultura brasileira”. Por pertencer ao Brasil, Blumenau, segundo eles, possui uma diversidade cultural que se contrapõe à imagem homogênea e germânica da cidade. Neste sentido, como diz a letra da música “Seu herói é o vilão”, “quando é que vamos valorizar a nós mesmos, assumir o que somos, reconhecer nossos erros? Aprender que Blumenau não é a Europa, é propaganda enganosa, é ilusão de ótica” (Palavra de Honra).

Ao longo da pesquisa, pude perceber que o questionamento da imagem e do modo de viver teuto-brasileiro é realizado por estes jovens a partir de suas produções artísticas, mas, sobretudo, pelas formas como cotidianamente vivem. As maneiras como se vestem, as gírias, os lugares que frequentam e/ou evitam, as pessoas com quem estabelecem relações afetivas, etc., enfim, seus atos cotidianos revelam a existência da periferia num lugar que se auto-intitula “Europa brasileira” (Minella). Ao mesmo tempo, estes jovens se colocam como cidadãos blumenauenses, que buscam a partir de suas produções artísticas, como diria Rancière (1996b), se fazer ver e ouvir, ser contados como uma parcela que existe e não fazia parte da contagem. Esta necessidade de se fazer ver é uma constante nas ações destes jovens. O grafiteiro Quiko Nuts, por exemplo, deixou bem claro que uma de suas estratégias é assinar seu nome por toda a cidade, justamente para “demarcar território”, “pra dizer que você existe, que você tá ali” (Quiko Nuts) e faz parte da cidade de Blumenau. Desta maneira, estes jovens revelam que a “vitrine nacional” (Minella) gerou uma cidade “parque temático” (Machado, 2011), uma “Blumelândia” (Caresia, 2012), que toma a identidade teuto-brasileira em seu potencial turístico e comercial, configurando uma “cultura de vitrine” (Caresia, 2012) que invisibiliza tudo o que destoa desta imagem.

O processo de invisibilização sobre determinada parcela da sociedade é um acontecimento que não se restringe a Blumenau. O rapper MV Bill, o produtor de Hip-Hop Celso Athayde e o sociólogo Luiz Eduardo Soares (2005), a partir de uma pesquisa envolvendo jovens e sua relação com o tráfico, consideram que a invisibilidade é uma das questões centrais para compreender a participação dos jovens no tráfico de drogas. Eles afirmam que o preconceito e a indiferença são elementos que fazem destes jovens seres invisíveis perante a sociedade, gerando uma relação de desqualificação social tão intensa que passa a dizer quem faz e quem não faz parte da sociedade. Os autores afirmam

que a entrada para o tráfico de drogas muitas vezes está relacionada a uma tentativa de se fazer ver, de assumir um valor social capaz de romper com o estigma que invisibiliza estes jovens, oriundos da periferia e, em sua maioria, negros. Mano Brown, um dos principais nomes do Rap brasileiro, também comentou algo neste sentido em entrevista para a revista Rolling Stone (2009), quando falou que se não fosse famoso seria apenas mais um jovem invisível – “No Brasil, você não vê gente da minha cor fazendo comercial, fazendo nada. Se eu não fosse o Mano Brown, seria invisível na rua” (p. 88).

A partir das conversas que tive com os jovens blumenauenses, pude perceber que a invisibilização da periferia em Blumenau possui questões semelhantes as apontadas por Bill, Soares e Athayde (2005). A periferia em Blumenau é invisibilizada justamente porque é alvo de um olhar estigmatizador que se nutre da indiferença e do preconceito para dizer quem faz e quem não faz parte da cidade, quem é e quem não é cidadão blumenauense, usando como crivo a preservação dos laços de sangue e dos traços culturais germânicos. Entretanto, a complexidade deste fenômeno se mostra na forma velada como ele ocorre, pois, como disse Baraka, “é tudo debaixo do tapete”. E é isto que, segundo Minella, torna as coisas ainda mais complicadas em Blumenau, já que os próprios moradores da periferia não se reconhecem como tal.

Eles não têm acesso à palavra favelado, nem sabem o que significa, entendeu? A hora que tu for explicar para eles que o favelado é o cara que acorda... que o que faz parte da vida dele... vamos supor, o seu Geraldo, o senhor é um favelado, por quê? Porque o senhor acordou a vida inteira às cinco da manhã. Das cinco, às oito da noite, trabalhando para sustentar sete filhos, entendeu? Sempre foi um cara honesto, semianalfabeto, mora em tal região da cidade e tal, tal, tal, tal. Só que o senhor não se vê como tal. Mas ele se vê como pobre. Ele não se vê como favelado, por quê? Porque a mídia blumenauense, o poder público de Blumenau não quer o pobre identificado como favelado, porque a partir do momento que ele souber que ele é um favelado, ele vai saber dos direitos que ele pode ir atrás também, entendeu? Ele vai saber que ele não tem só deveres, de trabalhar e acordar cedo. Não, ele tem direitos também que não são cumpridos,

entendeu? Então tudo isso faz parte de um ciclo só, entendeu? Então é complicado. (Minella)

Esta questão apontada por Minella pode ser pensada a partir de um olhar sobre o modo como se deu o processo de urbanização brasileiro. Blumenau, apesar de ser uma cidade de médio porte, se configura como o centro urbano da região do Vale do Itajaí e, justamente por isso, vive uma realidade muito comum às demais cidades brasileiras (Samagaia, 2010, Siebert, 2000b). Seu processo de urbanização, que vem se intensificando desde meados do século passado, apresenta muitas semelhanças com o restante do país. Como bem apontou Coimbra (2001), há um movimento comum adotado pelas reformas urbanas realizadas em todo o território nacional que desloca a população trabalhadora para espaços de periferia à medida que determinados territórios da cidade são valorizados economicamente. Constituem-se assim, segundo a autora, áreas residenciais como territórios da pobreza, onde os pobres são identificados como classe perigosa, numa associação direta entre pobreza e violência. Ser pobre é ser perigoso, criminoso e, portanto, não humano (Coimbra, & Nascimento, 2005). Aqui pode estar um importante elemento para compreender o fenômeno apontado por Minella. Se ser pobre é ser perigoso e inferior, a tal ponto de não ser considerado um ser humano, não é de se espantar que se busque formas de torná-los invisíveis (objetiva e/ou subjetivamente). Esta estratégia gera como uma de suas mais fortes conseqüências uma dificuldade das pessoas que vivem nas periferias reconhecerem a sua condição de existência, já que o estigma que são expostos lhes tira a sua humanidade.

Minella aponta ainda que este processo de invisibilização da periferia de Blumenau também afeta os rappers da cidade, gerando para estes uma dupla conseqüência: as pessoas que não moram em Blumenau acham que esta não possui favela; e os moradores, em sua maioria, mesmo os que vivem em condições precárias, não se consideram favelados, apenas pobres. O rapper comenta que este quadro é gerado justamente pela forma como é forjada a imagem germânica da cidade, que produz uma imagem européia e rica da cidade tão forte que afeta diferentes pessoas, seja um morador ou não. Não é à toa, por exemplo, que o rapper coloca como um de seus principais objetivos “fazer um som que representa a periferia”, ou, como disse Janaina, “que dê

autoestima pra periferia”. A letra da música “Com outros olhos”⁴⁹ demonstra bem esta desconstrução do olhar negativo e/ou invisibilizador que se lança sobre a periferia blumenauense:

Olhem pros morros, olhem pros morros. É onde moro, é onde moro. Olhem pros morros, olhem pros morros. Com outros olhos, com outros olhos. (...) É aqui que a inocência se mistura ao sofrimento e a luta por igualdade começa no preconceito. Nossas rimas, simples versos que atravessam pela fresta. O rosto é abatido, calos de gente honesta. Enxerga só o que vê de longe pela TV, é mais fácil criticar do que tentar nos entender. Essa é nossa história, inverteram os valores. Preservar nossas crianças de nossos perseguidores para que não cresçam alienadas e iludidas, com vergonha de onde moram ou até de sua família. (...) É onde as raças se misturam, tipo as cores do graffiti. O respeito que existe é para que todos participem. Não se ofenda, tire a venda e veja o lado bom. Cada vida por aqui é um tijolo na construção. Continua esse suor erguendo a nossa cidade. Somos plena resistência, com toda a capacidade. Temos fé pra perseverar, coragem pra ir lutar, limites pra superar e braços pra descruzar. É isso que me move, me alimenta, me comove (...). Olhe para os morros. Até onde vai o teu alcance? (Com outros olhos – Palavra de Honra)

Como se pode perceber ao longo das reflexões postas, a estética e a política são questões centrais para pensar as relações que se estabelecem entre os jovens e a cidade de Blumenau, a partir da mediação do Rap. A política é indissociável de suas relações com a estética, compreendida aqui como “o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir” (Rancière, 2005, p. 16). Estética e política são maneiras de organizar o sensível, de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos (Rancière, 2010). Deste modo, o que está em jogo em Blumenau é a imagem da cidade e de seus moradores, as formas de ver, pensar, dizer e sentir que são vividas no dia a dia. Da mesma forma como o discurso

⁴⁹O videoclipe está disponível em www.youtube.com/watch?v=GXBr5mB_YYA

teuto-brasileiro se utiliza destes mecanismos para forjar uma cidade e um estilo de vida europeu, os jovens participantes desta pesquisa revelam que a partir de uma postura política (Rancière, 1996a, 1996b) se relacionam com o Rap a fim de possibilitar novas sensibilidades. A imagem germânica operacionaliza um mecanismo de configuração padrão para o blumenauense, sinônimo de disciplina, empreendedorismo e desenvolvimento (Caresia, 2012; Voigt, 2012). Os participantes desta pesquisa, por sua vez, propõem outra estética, forjam uma imagem plural para a cidade e seus moradores, produzindo novas configurações do sensível, formas de ver, dizer, pensar, sentir, enfim, de viver, que tem como base a cultura Hip-Hop. Estes jovens realizam, neste sentido, uma ação política que “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho” (Rancière, 1996a, p. 42)”.

Eles não apenas recusam Blumenau enquanto “Europa brasileira” (Minella), mas realizam novas configurações do sensível, buscam “olhar com outros olhos”, dar novos sentidos para a cidade, para as formas de vivê-la e para o que é ser um blumenauense. Eles revelam outros modos de viver (n)a cidade, afirmando que “aqui é Brasil, não é Alemanha” (Minella), contrapondo o discurso homogeneizador teuto-brasileiro à diversidade cultural brasileira. Eles valorizam a “cultura de rua”, os encontros entre amigos, a periferia como parte constitutiva de Blumenau e questionam o estereótipo germânico, ordeiro, trabalhador e empreendedor do blumenauense. Afirmando seu pertencimento a uma Blumenau que está vinculada a localidades afetivas como o bairro, a quebrada, a periferia, que configura o que muitos deles chamam de “cultura underground”, posto que ocorre paralelamente a cultura germânica que já está institucionalizada na cidade. Enfim, enquanto o discurso teuto-brasileiro se mostra condicionado a uma imobilidade, onde passado, presente e futuro são igualados em prol da preservação da cultura germânica (Voigt, 2008), os discursos destes jovens se mostram como “versos que atravessam pela fresta” e tentam forjar uma forma de vida que respeite a diversidade cultural brasileira, como disseram Janaina e Minella.

Para isto, estes jovens utilizam os mesmos recursos usados para a configuração da identidade teuto-brasileira: a) realizam um discurso histórico; b) afirmam um modo de viver baseado em elementos culturais. Eles produzem um discurso sobre a história de Blumenau que questiona a imagem eurocêntrica da cidade, ressaltando a contribuição da periferia para a sua construção e colocando em pauta o processo de

favelização que vem ocorrendo na cidade desde a década de 40⁵⁰. Ao fazer isto, estes jovens se afirmam como descendentes do gueto – como diz Minella na música “Resistente” – e não dos imigrantes alemães. Os referenciais culturais, por sua vez, estão ligados diretamente ao Hip-Hop enquanto “cultura de rua”, como eles costumam denominar. A diferença é que enquanto a cultura alemã tenta se manter fixa através da manutenção dos costumes dos imigrantes, estes jovens vivem a “cultura de rua” de modo vivo, posto que o Hip-Hop é um fenômeno global que é construído a partir de um constante diálogo com a cultura local onde se insere. Os jovens questionam os modos fixos de se preservar a cultura germânica em Blumenau e criam modos de se vestir, de falar, de pensar, de sentir, de circular pela cidade, de se relacionar com as pessoas, etc., que se articulam em prol desta “cultura de rua” e da diversidade cultural brasileira.

5.5 “HIP-HOP É CULTURA, É VIVÊNCIA, É EXPERIÊNCIA, É TÁ JUNTO” (Elfo)

Uma das experiências mais enriquecedoras desta pesquisa foi poder partilhar momentos cotidianos com estes jovens – ir a shows, participar de eventos e festas, freqüentar suas casas, jogar conversa fora, etc.⁵¹. Foi a partir destes momentos que pude compreender realmente a frase dita por Elfo (citada acima) que, por sinal, encontra ressonância em todos os participantes da pesquisa. Muitas reflexões postas nesta tese só foram possíveis a partir destes momentos de encontro, onde pude entender que “ser do Hip-Hop”, para eles, “é viver a cultura Hip-Hop”, é vivenciar os elementos artísticos Rap, Breaking e Graffiti como mediação para suas vidas. Assim como suas músicas, seus graffitis, suas danças, seus videoclipes e suas performances, os atos cotidianos destes jovens oferecem elementos imprescindíveis para se compreender o

⁵⁰ Algumas letras falam sobre esta temática de forma direta, como é o caso da música “Vitrine Nacional”. Minella contou que uma das inspirações para esta composição foi a pesquisa realizada pela jornalista Magali Moser, intitulada “O processo de favelização em Blumenau”, publicada no Jornal de Santa Catarina, edição de 24/25 de fevereiro de 2007.

⁵¹ Busquei, na medida do possível, estabelecer uma relação de proximidade com todos os participantes desta pesquisa, porém isto nem sempre foi possível devido ao ritmo de vida de cada um.

modo como vivem (n)a cidade. Desta maneira, pude perceber com o desenrolar da pesquisa a importância do cotidiano (Spink, 2008), dos encontros e desencontros, das conversas, dos modos de circular pela cidade, dos jeitos de falar, vestir, pensar, etc.

Foi a partir destas vivências cotidianas que pude entender, por exemplo, que o questionamento da imagem e do modo de viver teuto-brasileiro em prol da afirmação de uma pluralidade de modos de ser blumenauense ocorre não apenas em suas produções artísticas, mas, sobretudo, no dia a dia destes jovens. Seus modos de viver colocam em xeque a imagem homogênea e germânica que se tenta forjar para a cidade e seus moradores. Seus hábitos diários, suas gírias, suas roupas, suas práticas culturais, a forma como circulam pela cidade, enfim, suas experiências diárias não compartilham dos referenciais pertencentes a identidade teuto-brasileira – não preservam os laços de sangue, muito menos os traços culturais germânicos, não tomam o trabalho e a disciplina como elementos centrais de seu modo de viver. Desta maneira, com a contribuição de Pelbart (2009), percebi que há na cidade um processo de expropriação e revenda de modos de vida que, neste caso, dá forma ao perfil teuto-brasileiro. Porém, como considera o autor, este território de existência comercializado não significa que todos são passivos perante esta condição. Justamente por a vida ser o alvo central deste fenômeno, é ela própria também a sua possibilidade de resistência. Resistir não se reduz a mera condição de recusa, diz respeito ao ato de tomar a própria vida como um vetor de autovalorização. Neste prisma, ao produzir discursos sobre suas próprias vidas, os participantes desta pesquisa expressam/produzem/comercializam um modo de viver – sua maneira de pensar, de vestir, de falar, etc. – que reconfigura a cidade e seus moradores, fazendo surgir outra Blumenau e outros blumenauenses, não mais circunscritos unicamente ao ideário germânico. Eles não apenas questionam a imagem homogênea e germânica da cidade, o modo de viver de seus habitantes, mas, sobretudo, afirmam que Blumenau e os blumenauenses fazem parte da pluralidade cultural brasileira.

Cada momento compartilhado com estes jovens me possibilitou entender não apenas como eles se relacionam com o Rap e a cidade, mas, acima de tudo, como vivenciam ambos. Por isso, proponho o conceito de “experiência” para pensar as relações que eles estabelecem com a cidade a partir da mediação do Rap. Segundo Larrosa (2002, p. 21), “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. É algo que não apenas acontece, mas que afeta e constitui o sujeito, posto que é

uma ação geradora de sentidos. Para ter uma experiência, neste prisma, é preciso mais do que viver um acontecimento, é necessário que o sujeito esteja disponível, aberto, pare para pensar, ouvir, sentir, olhar, enfim, aprenda a cultivar o encontro e a sentir o seu sabor, aprenda a experimentar. E esta necessidade de “experimentar” para “sentir o sabor” é exatamente uma das questões centrais que pude perceber ao conviver com estes jovens. A importância do Rap está, principalmente, em proporcionar momentos de encontro entre os jovens para compartilhar experiências.

Inúmeras vezes ao longo da pesquisa tive a oportunidade de ouvir relatos destes jovens sobre suas experiências com o Rap e a cidade de Blumenau. Experiências estas que foram narradas com um forte tom afetivo – o que não poderia ser diferente, já que a experiência diz respeito a algo que forma e transforma o sujeito (Larrosa, 2002). Tenho vivo em minha memória diversos momentos da pesquisa, com cada um dos participantes, onde o tom de voz, o olhar atento e emocionado, as palavras com forte teor emocional indicavam o quão importantes aquelas experiências relatadas haviam sido em suas vidas. Muitas vezes eles se referiam à cidade de Blumenau como protagonista de experiências difíceis, vinculadas a um olhar invisibilizador e preconceituoso em relação à periferia, aos que não se enquadram no perfil teuto-brasileiro (negros e demais etnias) e, principalmente, ao “sufocamento” proporcionado pelo “monopólio da cultura germânica” (Janaina).

Em contrapartida, o Rap, o Breaking e o Graffiti foram constantemente indicados como possibilidades de viver experiências extremamente positivas. Todos os participantes da pesquisa, a partir de diferentes perspectivas, se referiram ao Hip-Hop como algo que ocupa um lugar central em suas vidas, que lhes proporciona laços de afetividade e auxilia a construir suas formas de ver, de sentir, de pensar e de agir no mundo. Não é à toa que estes jovens têm suas vidas totalmente direcionadas para o Hip-Hop – os lugares que frequentam, seus pensamentos, as relações profissionais e pessoais que estabelecem, etc. “tudo gira em torno da parada”, como disse Baraka Jogador. Isto fica mais claro ainda quando se analisa as suas produções artísticas. É possível reconhecer nas músicas, nos graffitis, nas danças, nos vídeos e nas performances destes jovens a forma intensa como se relacionam com o Hip-Hop, já que um dos aspectos mais frisados por todos é que o Rap, o Breaking e o Graffiti são processos de objetivação de suas subjetividades e precisam ser “verdadeiros”, necessitam ter “sentimento”.

Embora muitas vezes de forma sutil, uma das questões mais recorrentes durante o desenvolvimento da pesquisa foi a afirmação de que há uma relação de contraposição entre a cidade de Blumenau e o Hip-Hop. Muitas vezes eles usaram a expressão “sociedade blumenauense” para se referir à cidade como um espaço baseado na germanidade, no trabalho, na disciplina, no consumo e no individualismo. Em contrapartida, estes jovens revelam que a partir do Hip-Hop é possível viver de um modo contraposto a este, que valoriza a coletividade, o encontro, o aprendizado, a espontaneidade, etc.⁵².

Elfo: Pô, eu me sinto muito feliz de não ser só um blumenauense, cara. Não é dar uma de revoltado e querer fazer crítica à cidade, mas eu não sinto orgulho de dizer que eu sou blumenauense, sabe? Não sinto orgulho, cara. Não sinto orgulho. Não me sinto feliz por causa disso. Não acho que isso aqui é o melhor lugar que tem pra viver. Tô aqui porque a minha família tá aqui, ainda não consegui uma estrutura suficiente pra conseguir me direcionar pra outro lugar ou de repente tá optando por uma vida diferente pra mim, sabe? Mas tenho valores assim, cara, valores por causa de pessoas que a gente conhece, que a gente conviveu, que a gente viveu, que a gente trocou, que a gente aprendeu, que a gente ensinou, isso eu tenho, cara. (...) Mas falando assim, oh, cara, da sociedade blumenauense, não tem um lance que me deixe orgulhoso, cara, que me deixe feliz com isso, sabe? Então, se tu me perguntar assim “tu se considera blumenauense, cara?”. Eu digo que sim, mas eu digo com dó, cara, sabe? Pô, eu sou. Porque até vejo que acabo me sentindo afetado também, saca? Acabo me encontrando, em algumas situações que eu paro pra refletir e penso assim “não tem cabimento, cara, não tem sentido”. Tipo, eu não sei se isso é uma coisa minha, cara. Mas assim, oh, pô, cara, eu tenho capacidade de refletir, sabe? Então pô, eu vejo o que eu faço, cara, e se aquilo, qualquer tipo de reação que aconteça, eu tenho noção, consciência

⁵² Ou, como diria Afrikaa Bambaataa, paz, amor, união e diversão – este é o lema da “Zulu Nation”, uma das mais importantes organizações de Hip-Hop no mundo.

e capacidade de refletir e entender se aquilo é coerente ou não é. Se aquilo é humano ou não é, o porquê que aquilo aconteceu. Eu tenho isso comigo.

Jaison: Que tipo de coisa tu diz assim?

Elfo: Cara, que seja um lance de, tipo, comprar um refrigerante, tá com um grupo de amigos e fechar o refrigerante antes de acabar. Pô, o cara pode pensar assim “oh o Elfo cara, que cara egoísta e não sei o que”. Vai me julgar ou qualquer coisa que seja. Tipo assim, não é isso que eu quero dizer, eu não quero dizer assim “oh eu não divido as minhas coisas”. Mas sabe que é uma coisa de hábito assim oh, de tipo, as coisas que a sociedade te faz pensar do “eu, eu, eu, eu, eu, eu”. “Eu me virar. Eu ser bom. Eu ser foda. Eu ser rico. Eu ter dinheiro. Eu ter poder”, sabe? “Eu ter acesso. Eu ter equipamento. Eu ter recurso”. Tu te afasta do coletivo, cara, por mais que tu tenha vontade de tá com as pessoas, cara. Aqui em Blumenau as pessoas têm muito esse lance de tá agregando valor a si próprio e disputando e demonstrando isso pras outras pessoas. Daí, pô esse lance acaba sendo como se fosse assim “pô, eu trabalhei, eu paguei, eu vou deixar que todo mundo tome?”. Tá vendo o tipo de cultura que a cidade acaba implantando?”(...). Daí tu se pega numas coisas assim. É o consumo, cara. É o consumo, essa coisa de consumir, consumir e, tipo, ter, ter, ter acesso, de poder fazer. Tem que esbanjar, tem que mostrar. Pô, é umas coisas assim, cara. Pô, eu queria te achar um exemplo mais profundo assim, mas pra tu ver o quão ruim que é que até com uma coisa simples assim ela causa, sabe? Pô, e essa coisa também de tu ter desconfiança, pô tu não poder olhar pro teu brother assim e não desconfiar, de repente tu vê uma situação assim acontecendo com outra pessoa, a primeira linha de raciocínio que vem na tua cabeça é “um quer passar a perna no outro”. (...) O pessoal daqui tem essa cultura de trabalho, essa cultura de dinheiro, de querer ter em vez de ser, sabe? É diferente, não busca conhecimento, habilidade e maneiras pra se sentir em harmonia com o ambiente. Mas sim, tipo, fuga, enganação,

ilusão, coisas pra consumir, pra sentir prazer, pra abstrair. Nada que vai te enriquecer de verdade, simplesmente são todas maneiras de te afastar do estresse e da rotina ruim que as próprias pessoas acabam gerando. É um ciclo vicioso babilônico, cara, de cidade grande, que não tem cabimento, sabe? (...) Eu não valorizo as coisas que tem assim, cara, não a cidade em si, a arquitetura, eu não fico me preocupando com nada disso, cara, eu acho isso aqui legal, sabe? O que eu não gosto é da maneira como as pessoas se comportam aqui dentro.

A opção por descrever este longo trecho da conversa com Elfo foi uma tentativa de permitir ao leitor ter acesso não apenas ao que ele falou, mas ao modo como articulou seu pensamento e a maneira intensa com que se expressou – importante notar que neste trecho da conversa Elfo praticamente fala sozinho, o pesquisador faz apenas uma pergunta para que ele possa explicar melhor um dos pontos de sua fala. A perspectiva intensa e crítica de suas palavras indica a relação conflituosa que há entre os “valores da sociedade blumenauense” (Elfo) e os dos jovens que pertencem ao Hip-Hop (estes aparecem implícitos nesta fala quando Elfo dá a entender que seus “valores” são opostos aos daquela cidade, pois estão vinculados ao Hip-Hop). Questões como o individualismo, o consumismo e a vulnerabilidade das relações estabelecidas entre as pessoas (desconfiança, exploração, enganação, etc.) são identificadas por Elfo como elementos constitutivos da “sociedade blumenauense” e configuram o que Thiago Negão chamou de “egoesclose”. É importante destacar que, muitas vezes, estes jovens se referem à cidade de Blumenau a partir desta forma de relação social, afirmando-a como sinônimo de sociedade blumenauense, enquanto eles se colocam a par desta, como “uma veia que o corpo não sabe”⁵³.

O Hip-Hop é indicado por estes jovens como uma possibilidade de viver experiências que transformam o sujeito, que promovem uma reconfiguração das sensibilidades, dos modos de ver, dizer, pensar e sentir presentes no que eles chamam de “sociedade blumenauense”. Para compreender isto é preciso lembrar a frase de Elfo que abre esta sessão, pois ela indica que o Hip-Hop diz respeito a uma forma de se relacionar existente entre estes jovens. Sua importância, neste sentido, está em ser uma possibilidade de encontro que promove novas experiências para

⁵³ Trecho da música “Leão que não cabe”, do grupo “União de Ideias”.

estes sujeitos, permitindo que eles dialoguem com a cidade, com outras pessoas, com a música, a dança, a pintura, enfim, abrindo possibilidades novas de diálogo para suas vidas. Diálogo aqui entendido como uma relação de confronto, de tensão (Bakhtin, 2010), neste caso entre o discurso teuto-brasileiro e o discurso Hip-Hop. Esta relação além de ser tensa, é carregada de afetividade.

É uma relação de amor e ódio com a cidade. Amor porque foi onde a gente nasceu, onde a gente criou nossas raízes, onde a gente busca o melhor para o nosso bairro e para a nossa cidade. E ódio por essa coisa de que a cidade não representa a gente, né? Ela quer criar uma imagem pra atrair turista, enquanto quem constrói a cidade fica a mercê de qualquer coisa. (Janaina)

Estes jovens atualizam uma máxima do pensamento bakhtiniano (2010), que diz que o ser humano é um ser incompleto que tem uma necessidade estética absoluta do outro. Eles indicam que vivem o Hip-Hop como um espaço coletivo e plural de construção de experiências singulares. A todo o momento fazem referência às possibilidades de diálogo que eles vivenciam a partir da mediação do Rap, do Breaking e do Graffiti como algo enriquecedor para suas vidas. Sua importância aparece nos “rolês” pela cidade, nas festas e eventos que organizam e/ou freqüentam, nos laços de afetividade que estabelecem com determinadas pessoas e lugares, assim como nas pessoas/lugares/eventos com os quais evitam se relacionar, enfim, nas relações dialógicas que lhes possibilitam constituir o eu a partir do outro – seja este outro uma pessoa, um lugar, uma produção artística, etc.

Janaina, ao falar sobre o significado do Rap, revela como a mediação deste gênero musical é um importante elemento para a constituição de sua forma de viver:

Jaison: e pra ti, Jana, o quê que é o Rap?

Janaina: É o jeito que a gente fala, é o jeito que a gente vive, é o jeito que a gente anda, as pessoas com quem a gente se relaciona, é... eu acho que é a vida mesmo. Faz parte do que a gente é, faz parte dos nossos sonhos, faz parte dos nossos lamentos, faz parte da gente. (...) O Rap formou a gente, querendo ou não, formou cidadãos que nós somos hoje, né?

À medida que fui me aproximando dos participantes da pesquisa, conversando e convivendo com eles, percebi que as pessoas e a cidade são o ponto de partida e de chegada para suas produções artísticas. De diferentes formas, eles relacionam suas músicas, seus graffitis e suas danças à cidade e aos blumenauenses, revelando que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2005, p. 17). A cidade e as formas de vivê-la são colocadas sob diferentes perspectivas nas produções artísticas destes jovens, sobretudo de um modo muito diferente daquele postulado pelo discurso teuto-brasileiro. Um exemplo disto podem ser os eventos que são organizados de forma independente pelos próprios jovens. Os referenciais culturais, os modos de se vestir, os jeitos de se relacionar com as pessoas e com os espaços da cidade, as maneiras de divulgar e/ou comercializar suas produções artísticas, enfim, diversos elementos presentes nestes eventos não fazem referência alguma ao modo de viver teuto-brasileiro, pelo contrário, colocam-no em xeque, revelando outra cidade e outros modos de vivê-la. Estes eventos são uma alternativa constante na cena Hip-Hop local e ocorrem, segundo o Dj Kbeça, desde final dos anos 90. Seu modo de organização é bastante plural, no entanto há uma questão que é comum: são ações propostas pelos próprios jovens do Hip-Hop para a promoção de suas práticas artísticas e o encontro entre amigos. Ou seja, a produção discursiva e a afetividade são elementos imprescindíveis para a realização destes eventos. Refiro-me aqui a todos os eventos realizados pelos próprios jovens do Hip-Hop, como festas, shows, apresentações culturais, encontros de amigos, etc. – em nenhum momento da pesquisa ouvi relatos de eventos organizados por eles com outro intuito.

Já as festas promovidas em casas noturnas, na grande maioria das vezes, diferem intensamente destes eventos. Os participantes da pesquisa deixaram bem claro que há o lado “Club”, da “noite” e o da “cultura Hip-Hop” (Dj Kbeça). O primeiro seria uma inserção do gênero musical Rap nas casas noturnas com uma finalidade exclusivamente comercial. O segundo seria um evento que possui como objetivo central vivenciar a cultura Hip-Hop, envolvendo a expressão/produção/comercialização dos seus elementos artísticos e o encontro entre seus praticantes e simpatizantes. É um evento para “pessoas que tem o Hip-Hop na vida delas e não só vai ser uma trilha sonora pra paquerar” (Elfo).

Ao conviver com estes jovens compreendi que além de ser uma abertura ao diálogo com a alteridade, o Rap é, acima de tudo, uma forma de dialogar consigo próprio. Ao longo de toda a pesquisa, estes jovens indicaram que suas relações com o Rap permitiam vivenciar a arte, os outros e a cidade sob novas perspectivas e, a partir disto, tomar outros horizontes para suas formas de ver, dizer, sentir e agir, reconfigurando suas vidas e forjando uma nova cidade – mais próxima de suas experiências cotidianas e da cultura Hip-Hop, distanciada do discurso teuto-brasileiro. Como pude perceber nas conversas que tive com os jovens, especialmente Thiago Negão e Charles SN, o Rap se constitui de acordo com cada lugar em que ele se insere. Para estes jovens, ao ter contato com uma música de outra cidade, é possível ter acesso a outros discursos e novas possibilidades dialógicas, o que lhes permite dialogar com diferentes cidades a partir da mediação das letras de Rap

Esta possibilidade de vivenciar experiências que reconfiguram os modos de viver também apareceu em minha investigação de mestrado (Hinkel, 2008), como se pode ver abaixo:

O Rap ele também me diz que eu não posso parar. (...) Sentimento de revolta e a auto-estima vem junto, tá ligado? Cada obstáculo que o Rap demonstra ele mostra como um obstáculo, mas ele me faz entender como um desafio também, algo a ser superado, que me dê mais força pra continuar nessa caminhada, ensinar isso pro meu filho. É isso, tenho sentimento de revolta, de amor, raiva, tem tristeza, tem alegria, vitória, vejo derrota, mas ele me ensina que eu tenho que ir atrás da vitória. (Thiago Negão)

É a música de autoestima, tá ligado? Tipo, tu tá meio down e escuta aquele som “levanta a cabeça, guerreiro, é o seguinte”, aquilo lá cutuca a tua autoestima e tu pensa “é verdade, não é bem assim não, vamos aí”, tá ligado? Sempre no protesto de autoestima, né cara? Aumentando a autoestima pra protestar. (Baraka Jogador)

Ambas as pesquisas, de mestrado e doutorado, me permitiram compreender que estes jovens indicam a possibilidade de vivenciar, a partir da mediação do Rap, relações estéticas. Como considerou Vigotski (1999), estas podem promover a catarse, “uma experiência

afetiva que transforma o pensamento e a sensibilidade, potencializando a capacidade de ultrapassar as próprias condições de existência” (Sawaia, 2003, p. 63). Para que isto seja possível, é preciso uma forma específica de apropriação da realidade, que é permeada pela sensibilidade e envolve uma desconstrução do já instituído em prol da produção de novos sentidos. Uma relação estética, deste modo, está fundamentada na afetividade, no rompimento de formas cristalizadas de significação e na criação de novas possibilidades de sentidos (Maheirie, 2006; Vázquez, 1999; Vigotski, 1999, 2003; Zanella, 2006). Seu objetivo final não é a repetição de qualquer ação real, mas a sua superação, pois cria um estado sensível para ações posteriores e pode ampliar a opinião sobre as coisas, fazer ver os fenômenos com outros olhos, generalizar e reunir fatos por vezes dispersos (Vigotski, 1999, 2003). Assim, quando falo em relação estética não estou me referindo a uma ação de embelezamento da vida, mas de recriação de determinada realidade, a qual nunca está circunscrita apenas a um sujeito, pois, como considera Bakhtin (2010, p. 102), “só no mundo dos outros é possível o movimento estético”.

Outra questão importante de se ressaltar ao falar de relação estética é que ela ocorre mediante uma contradição afetiva, configurando uma espécie de “jogo de sentimentos” (Vigotski, 1999, p. 257), já que “a contradição, a repulsa interna, a superação, a vitória; todos eles são componentes necessários do ato estético” (Vigotski, 2003, p. 235). Desta maneira, a relação estética vivida por estes jovens não se reduz a mera descarga (artista) e/ou identificação (público) de emoções a partir dos discursos rappers, uma vez que esta não se caracteriza pela simples expressão de sentimentos, mas por um curto-circuito que gera complexas transmutações nestes (Vigotski, 1999, 2003). Isto significa que “a arte suspende o homem de sua vida cotidiana, demonstrando que ele é mais rico que sua vida. A arte não distrai nossos sentimentos ou nos contagia, mas sim nos força a vencer o sentimento” (Sawaia, 2006, p. 90). Minella deixa isto bem claro ao falar da afetividade como uma dimensão constituinte de sua relação com o Rap:

Toda a minha dor, todo o meu ódio, todo o meu amor também, tudo passa por ali, entendeu? Toda a minha compreensão, tudo. Tudo o que engloba os meus sentimentos passa por ali, entendeu? Por isso que eu digo que é a minha vida mesmo. (Minella)

É esta complexa e intensa forma de se relacionar com o Rap que permite a estes jovens enriquecer suas experiências e, como dizia Bakhtin (2010), tomar a arte como possibilidade de vivenciar em vez de uma, várias vidas. Este fenômeno também pode ser problematizado a partir de outras falas dos jovens, quando comentam que o Rap, o Breaking e o Graffiti são produtos e produtores de suas vidas. Eles afirmam que o Hip-Hop toma como matéria-prima a própria vida deles e a sua intencionalidade está em “mexer” com as pessoas, fazer com que elas possam “conversar”, “crescer de alguma forma” (Thiago Negão), “agregar outros elementos da cultura na própria vida” (Elfo). É justamente a possibilidade da ocorrência de relações estéticas que motiva, no sentido vygotskiano do termo⁵⁴, estes sujeitos a se relacionar com o Hip-Hop. Eles foram inicialmente ouvintes de Rap e, a partir desta vivência, passaram a praticar um ou mais elementos artísticos do Hip-Hop com a finalidade de proporcionar tais experiências para outras pessoas. Desta maneira, eles colocam o Rap como “uma arma pra evoluir” (Bóris N.F.), onde a bússola para esta evolução é o amor, como diz o refrão da música “Bússola da evolução”, do grupo “União de Ideias”: “Minha bússola pra locomoção, minha vida. Sentimentos, minha emoção, direção precisa. Minha bússola pra evolução é o amor, em cada passo enquanto eu compor”. Ademais, compreendo as atuações destes jovens a partir das relações que estabelecem com o Rap como uma forma de viver criativamente o cotidiano, buscando uma superação do já instituído em prol de algo novo, desestabilizando a imagem germânica da cidade de Blumenau e de seus moradores em prol da afirmação de uma cidade e de uma forma de viver plural, vinculada ao Hip-Hop e à diversidade cultural brasileira.

5.6 POR AÍ...

Para pensar como se dão as relações entre estes jovens e a cidade, proponho a água como um elemento mediador. A água possui um importante papel na vida de Blumenau. Surgida como uma colônia agrícola, Blumenau teve sua organização estruturada em função da água,

⁵⁴ Segundo Vygotski (1992), o motivo diz respeito à tendência afetivo-volitiva que responde ao último por quê na análise do pensamento humano, que contempla seus interesses, desejos, necessidades, afetos e emoções, dando inteligibilidade aos sentidos.

para que as pessoas pudessem utilizá-la em suas atividades agrícolas, para o consumo doméstico e, em alguns casos, para o transporte. Durante o seu processo de urbanização, as indústrias têxteis buscaram proximidade com a água, utilizada como fonte de energia e para o processo industrial, de modo que a urbanização se deu ao redor das indústrias (Siebert, 2000a). A cidade de Blumenau desenvolveu-se, desta maneira, entre o rio e o vale, gerando um tecido urbano que historicamente sofre com severos desastres socioambientais, como enchentes, enxurradas e deslizamentos⁵⁵. Isto configurou o surgimento de uma malha urbana problemática que associa a configuração topográfica, geológica e hidrográfica da região a uma falta de planejamento urbano e de uma política habitacional (Samagaia, 2010; Siebert, 2000a, 2000b).

Outra questão interessante que envolve a água diz respeito ao Rio Itajaí-Açu, que está presente no centro da cidade e é um dos principais elementos identificadores da cidade e da paisagem local. Há um discurso que circula dentro e fora de Blumenau, afirmando-a como uma cidade extremamente limpa. Entretanto, não se questiona como uma “cidade limpa” possui apenas 5% de seu esgoto sanitário tratado (Samagaia, 2010). Neste momento, é possível uma analogia com os jovens do Hip-Hop: assim como a água turva do rio que acolhe a sujeira da “cidade limpa” é a mesma que invade a cidade a cada nova enchente, estes jovens revelam uma face da cidade que estava invisibilizada. Suas práticas artísticas e formas cotidianas de viver tornam visíveis uma parte “pobre e miscigenada” da cidade “rica e alemã” que foi deslocada para trás dos vales, longe dos olhares de seus moradores e visitantes. Isto pode promover uma reconfiguração da cidade e dos modos de vivê-la, indicando que a periferia faz parte de Blumenau e que as pessoas que lá vivem também são blumenauenses. Mas como eles fazem isso?

Apesar do Hip-Hop se fazer presente no cotidiano de Blumenau – como já explicitado ao longo da tese – é preciso pontuar algumas questões acerca do modo como seus adeptos se relacionam com a cidade. É importante, por exemplo, colocar outra pergunta: considerando o processo de construção da identidade teuto-brasileira (Voigt, 2008, 2012), que forja uma imagem da cidade e de seus

⁵⁵ Justamente pelo modo como Blumenau foi se desenvolvendo, desde a instalação da colônia até os dias atuais, estes desastres são constantes. Para se ter uma ideia, o primeiro registro de enchente data de 1852, dois anos após a fundação da colônia (Samagaia, 2010).

moradores baseada numa suposta germanidade e invisibiliza tudo o que destoa desta imagem, onde estão estes jovens “invisíveis”?

A complexidade deste fenômeno de etnização da cidade (Machado, 2011) está, justamente, na maneira como ele ocorre – “por debaixo do tapete”, como disse Baraka Jogador. Esta foi uma das questões mais difíceis de pensar ao longo da tese, posto que a maneira silenciosa como é forjada a imagem germânica da cidade e de seus moradores muitas vezes acaba passando despercebida no cotidiano da cidade. Afirmo isto porque estou presente nesta cidade desde que nasci e é muito comum as pessoas assumirem (sem se dar conta) o discurso teuto-brasileiro, mesmo que ele não encontre sustentação em sua forma cotidiana de viver. Ou seja, a construção da cidade etnizada (Machado, 2011) ocorre de um modo quase que imperceptível aos olhos de muitos blumenauenses. O que pude perceber ao longo da pesquisa é que assim como o discurso teuto-brasileiro parece atuar invisivelmente na cidade, os discursos dos jovens envolvidos com o Hip-Hop também usam, muitas vezes, esta mesma estratégia.

Estes jovens se relacionam com a cidade a partir de uma lógica complexa e transitória, muito próxima ao que coloca Canevacci (2009), quando afirma que atualmente as relações entre o público e o privado não podem mais ser vistas sob uma perspectiva dicotômica, já que é possível viver uma expansão da privacidade num território público e vice-versa. As práticas artísticas e o modo como estes jovens cotidianamente vivem indicam uma diversidade de modos de estar e viver (n)a cidade. Ruas, praças e demais locais públicos são tomados por eles como lugares afetivos, posto que o Hip-Hop é uma “cultura de rua” (Elfo). Por outro lado, suas casas, muitas vezes, apresentam uma semelhança com as ruas da cidade, seja por sua configuração física⁵⁶ ou pelo modo como nela são estabelecidas relações - são pontos de

⁵⁶ Deparei-me com algumas casas que não apresentavam um formato muito comum as outras casas da cidade, que buscam preservar as relações privadas. Muitas vezes nem parecia que eu estava dentro de uma casa, mas em um estúdio, atelier ou em um espaço público da cidade, como se pode ver num relato de meu diário de campo: “Aquele quarto mais parecia um pedaço da cidade e não uma parte da casa. Assim como uma cidade é construída de um modo não linear e controlado (por mais planejada que seja), aquele quarto parecia participar do mesmo processo de construção. Tratava-se de um lugar que ia se construindo conforme as relações estabelecidas entre os seus frequentadores, como ficou nítido nos grafittis expostos nas paredes, assinados por várias pessoas diferentes, cada uma deixando a sua marca naquele espaço” (Diário de Campo, 13/07/2011).

encontro entre diferentes pessoas, configurando espaços utilizados para a produção artística e a realização/organização de festas e eventos. É muito comum, por exemplo, a casa ser, ao mesmo tempo, o estúdio e/ou o atelier destes jovens. A cidade, neste prisma, se mostra como o “território da vida” (Hissa & Melo, 2008, p. 298), onde estes jovens vivenciam importantes vínculos afetivos, e, acima de tudo, onde aprendem, desenvolvem e produzem sua arte. Estes jovens experienciam uma cidade diversa, plural, onde seus espaços e as formas de relações que nela se estabelecem estão em permanente processo de construção. A cidade, desta maneira, se configura como a vida de relações de todas as coisas que a constituem – pessoas, edificações, automóveis, fluxos, odores, sons, símbolos, etc. (Hissa & Melo, 2008).

O fato de vivenciar importantes vínculos afetivos com a cidade se mostrou de modo plural durante toda a pesquisa. Apesar disso, pude perceber duas estratégias que foram utilizadas com frequência para se relacionar com a cidade: havia aqueles que se diziam uma espécie de “andarilhos” (Charles SN), posto que circulavam por toda a cidade, enquanto outros estabeleciam um vínculo mais estreito com uma determinada localidade, geralmente o seu bairro, como é o caso dos rappers da “Família C”. A opção por uma destas estratégias não é definitiva, mas provisória, sempre pautada pela produção discursiva destes jovens, ou seja, depende do que estão falando, com que intencionalidade e de quem são seus interlocutores. Por exemplo, se seus discursos são direcionados para os “manos”, sua opção é permanecer nas regiões periféricas; se a intenção é dialogar com outros personagens da cidade, eles circulam por diferentes espaços, a fim de tornar sua arte acessível a pessoas que não fazem parte de seu contexto habitual, como indica a dupla “Dálmatas”:

D’Lara: Quando a gente traz as mensagens é pros dois lados, a gente não cutuca rico e pobre. Então se a gente tem a música “Paz”, a gente deseja paz pros dois lados e os dois vão entender igual. Por que nós não distinguimos isso. A música “Faz um dia bom”, igual, igual, exatamente igual. Sabe, por que acho que a gente tem que pensar no ser humano como um todo, a gente quer ser importante pra todo mundo. Eu não quero fazer distinção de nada, nem de ninguém. Não é legal ser panela, nem na época da escola era legal ser deixada de canto no fundão, porque eu andava torto, usava bota corretiva. Nunca gostei disso. É

legal ser admirada por criança e por velho, por adulto e adolescente. Que mal tem ir lá cantar na praça Dr. Blumenau e fazer algo com a Fundação Cultural de graça? Que mal há ir lá no colégio Luis Delfino fazer algo pra molecada? Que mal há ir numa dessas casas noturnas que tem e ganhar um dinheiro? Pras pessoas irem te assistir, e elas comemorarem o final de semana, as amizades que tão juntas, que mal tem? (...).

Boaventura: Se for pra tá lá eu tô, eu posso tá lá nos cantos mais extremos. Lá no morro da Edite, uma vez eu fiz show lá, por exemplo. Eu posso tá lá no morro da Edite e depois eu desço e vou ali no bagulhinho mais “pimp” ali. Entendeu? A gente circula nesses extremos assim. Tanto lá em cima, quanto aqui embaixo, tanto asfalto, quanto morro, entendeu? A gente consegue ser o meio termo assim, a gente consegue frequentar.

As relações que os participantes desta pesquisa estabelecem com a cidade estão sempre em processo de construção, uma vez que suas vidas, a cidade e o próprio gênero musical Rap estão em constante processo de produção, como se pode perceber ao longo da pesquisa. Estes três elementos – os jovens, a cidade e o Rap – constituem-se mutuamente e constantemente, de tal forma que o próprio modo como seus discursos são produzidos revela a maneira como estes jovens buscam estabelecer suas relações com a cidade. As letras de música, por exemplo, são bem indicativas deste processo dialógico que constitui a vida singular dos jovens, a maneira como se relacionam com a cidade e com o Rap. Bóris N.F., do “União de Ideias”, por exemplo, comentou que parou de fazer “Rap social” para fazer “Rap psicológico”, pois seu foco deixou de ser o “prefeito” e passou a ser o “mano da quebrada”:

O União é um Rap de autoestima, cara, de uns cinco anos para cá assim oh. Acho que a gente tem que se preocupar não em falar “ah, o prefeito é um vagabundo”, ele não ouve o nosso som, ele não vai dar o play, ele não vai ouvir, cara. E se ele ouvir, na primeira frase ele vai desligar. A gente tem que fazer o som direcionado para quem ouve o nosso som. (...) Tu quer mudar o mundo? Muda o mundo ao teu redor, tá ligado? Eu acho que a gente, eu sempre tento bater nessa tecla assim, oh,

dá pra mudar, talvez é pouco, mas dá pra mudar.
Dá pra vencer, dependendo de qual é a vitória que
tu quer, dá pra vencer.

Estes jovens indicam que tanto a maneira como se relacionam com a cidade, quanto o modo como realizam suas produções artísticas configuram acontecimentos dialógicos, no sentido bakhtiniano (2010) do termo, pois revelam a tensão sempre presente, mesmo que de modo forma sutil, entre diferentes vozes sociais. Assim, a cidade, parafraseando o autor russo⁵⁷ (1997), é como uma arena, um acontecimento entre sujeitos onde se confrontam valores sociais contraditórios, onde a constituição dos discursos é possível e, por isso, se mostra suscetível a transformações. Esta é uma questão complexa, não apenas entre os rappers de Blumenau. O tensionamento entre a manutenção do discurso e a sua reconstrução é uma questão constantemente debatida em todo o Rap nacional⁵⁸. Em Blumenau pude perceber que um mesmo rapper pode tensionar sob diferentes perspectivas este debate, seja afirmando a necessidade de manutenção do discurso, independente do contexto onde ele se insere, ou indicando a necessidade de reconstruí-lo de acordo com o contexto onde está inserido ou busca se inserir. Boaventura, por exemplo, disse que por ter “um discurso um pouco mais, vamos se dizer, redesenhado, reescrito”, conseguiu estabelecer novos diálogos e “chegar a lugares diferentes”.

Além dos tensionamentos discursivos, estes jovens utilizam diferentes estratégias para se relacionar com a cidade. Cito aqui algumas que tomei conhecimento, seja por ter tido a oportunidade de vivenciá-las ou por ter ouvido o relato destes jovens: produzir seus próprios shows em locais alternativos, como associações de moradores, lanchonetes e estabelecimentos que estavam fechados e foram alugados exclusivamente para estes eventos; realizar pequenos shows em casas noturnas do centro da cidade, em eventos onde as atrações principais são rappers de renome nacional, como uma forma de divulgar o seu trabalho individualmente e, ao mesmo tempo, dizer que “o Rap está vivo em

⁵⁷ A frase de Bakhtin é: “Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória” (1997, p. 66).

⁵⁸ Em entrevista para a revista Rolling Stone (n. 39, dezembro de 2009), Mano Brown, um dos principais nomes do Rap nacional, comenta sobre este tensionamento entre a manutenção e a reinvenção dos discursos dos rappers.

Blumenau”⁵⁹; construir seus próprios estúdios e ateliês, a fim de produzir suas artes; realizar “rolês” pela cidade, conhecendo pessoas, divulgando e produzindo sua arte em diferentes contextos; atuar na vida cotidiana de seu bairro, demarcando um forte vínculo com este espaço e com as pessoas que pertencem a ele; organizar festas e encontros em suas próprias casas, seja para realizar produções artísticas e/ou para estar entre amigos; organizar e executar projetos sociais e/ou participar de projetos sociais e ações públicas organizadas por outras pessoas ou instituições; realizar eventos de Hip-Hop em locais públicos, como a “Batalha da Proeb”, uma disputa de “Freestyle” entre Mc’s que acontece na rua, em frente a um supermercado da cidade; participar de eventos culturais que não se restringem à cultura Hip-Hop, aumentando sua possibilidade de diálogo com outros artistas, espaços e públicos; freqüentar espaços que não fazem parte da cena Hip-Hop, como festas em casas noturnas que não tem o Rap em sua programação musical e, mesmo assim, propor alguma intervenção artística – b.boys dançando Breaking ao som de outros gêneros musicais, por exemplo; entre outros.

Assim como suas relações com a cidade são plurais e transitórias, o mesmo ocorre com as suas produções discursivas. Seus discursos não são fixos, mas vivos, podem se aproximar e/ou se distanciar, dependendo da situação. Há momentos em que são contrapostos, em outros momentos eles se assemelham muito e podem ser, muitas vezes, construídos conjuntamente, como é o caso das parcerias na composição de letras de músicas, na produção de videoclipes e eventos. Estas práticas têm sido comuns em Blumenau, principalmente nos últimos anos. Além destas parcerias locais, atualmente há diversas parcerias com pessoas de outras cidades e estados do país⁶⁰, o que mostra como estes jovens estão cada vez mais

⁵⁹ Afirmar que existe Rap na cidade e que ele está vivo é um discurso comum entre os rappers blumenauenses. Talvez isso seja mais um indicativo da invisibilidade que se tenta lançar sob estes jovens. A todo o momento suas ações, mesmo que individuais, procuram afirmar a existência de uma produção discursiva que é compartilhada coletivamente. Um indicativo disto, por exemplo, é o nome da produtora de Boaventura, que se chama “SUL VIVE”. Utilizada para divulgar seus trabalhos pessoais e de outros artistas da região, ela sempre coloca a expressão “SUL VIVE” como uma forma de afirmação não apenas do discurso singular de Boaventura, pois faz referência a uma coletividade – indicada pela palavra “sul”.

⁶⁰ Praticamente todos os participantes da pesquisa tem dialogado e produzido discursos conjuntamente com pessoas de outras partes do país, como é o caso do Dj Kbeça que já trabalhou com rappers de várias cidades, como Florianópolis,

investindo na construção de um discurso coletivo com outros rappers, a fim de transpor as condições locais de Blumenau que dificultam suas produções discursivas – lembrando que as dificuldades relatadas com maior frequência pelos rappers dizem respeito a invisibilização do discurso rapper na cidade e a falta de locais destinados à produção, expressão e comercialização de suas artes.

Uma questão importante a ser ressaltada é que tanto nas ações realizadas na própria cidade, quanto naquelas em que a transpõe, a comunicação digital ocupa lugar central, não apenas como meio de divulgação, mas, especialmente, como modo de produção de discursos⁶¹. A internet, por exemplo, é hoje a principal estratégia utilizada por estes jovens para diferentes finalidades: produzir e divulgar suas artes (músicas, vídeos, fotos, etc.); divulgar eventos; divulgar os trabalhos de outros artistas (seja da cena local ou de artistas que eles admiram e tomam como referência); conhecer pessoas e estabelecer contatos; aprimorar suas práticas e conhecer novas ferramentas tecnológicas necessárias para a produção de suas artes; etc.

É interessante aqui pensar como estas estratégias usadas pelos jovens possibilitam novos horizontes para os seus discursos, configurando novas relações que se objetivam em novos territórios e outros formatos (músicas, artes gráficas, produção audiovisual, internet, intervenções pela cidade, etc.). Tal reflexão toma como base as ideias de Canevacci (2009), quando considera que a cultura digital aparece na atualidade como parte fundamental da subjetividade, protagonizando um novo processo de comunicação que não é mais unidirecional, mas dialógico e, por isso, rompe com algumas estabilidades. “Então, esse tipo de transição significa que o território não é mais como antes. Que também a etnicidade, a sexualidade, a família, a identidade, são muito mais plurais” (Canevacci, 2009, p. 11).

Contribuindo com este debate e trazendo-o para o escopo desta tese, pelas discussões até aqui postas, considero que o Rap e o Hip-Hop

Curitiba e São Paulo; os grupos Palavra de Honra e Palavra Feminina já dialogaram com rappers de São Paulo e Brasília; assim como a dupla Dálmatas, que inclusive já morou na cidade de São Paulo e tem parcerias com vários rappers e Dj's.

⁶¹ Vale destacar que o próprio processo de constituição do Rap enquanto gênero musical se dá a partir da tecnologia digital, podendo se construir de inúmeras maneiras distintas – seja criando uma base musical a partir da manipulação de programas computadorizados que simulam sons de instrumentos musicais, ou realizando recombinações a partir de músicas já existentes que podem dar origem a uma nova canção.

blumenauenses também estão, como diria o autor, mais plurais. Por isso, retomo aqui a metáfora da água para pensar a produção discursiva destes jovens e o modo como eles se relacionam com a cidade. Assim como a água pode assumir várias formas e mesmo assim preservar a sua fórmula química, o Rap e o Hip-Hop podem estabelecer diferentes diálogos e relações com a cidade, onde a diversidade é constituinte de sua “fórmula química”, já que, como bem demonstraram os participantes desta pesquisa, o Hip-Hop é a própria vida deles e, como tal, está vivo, em movimento.

6. “MANDANDO UM SALVE”

Escrever uma tese não é tarefa simples, quem dirá concluí-la. Mas, já que é preciso por as palavras finais deste texto, vamos lá. Em primeiro lugar quero “mandar um salve” – tomando emprestada uma expressão comum no Hip-Hop – a todos os participantes desta pesquisa. Não tenho dúvida de que uma das experiências mais enriquecedoras desta tese foi poder compartilhar momentos com estes jovens – ir a shows, participar de eventos e festas, freqüentar suas casas, conversar sobre diversos temas, etc. Todos estes momentos foram muito produtivos, em todos os sentidos.

Apesar do empenho e da dedicação com que realizei todas as etapas desta tese, minha escrita é incapaz de dar conta da riqueza e complexidade das experiências vividas em seu decorrer. A cada momento em que eu conseguia avançar na construção da tese, inúmeros outros caminhos se mostravam possíveis. Os três elementos centrais desta pesquisa – os jovens, a cidade e o Rap – constituem-se mutuamente e constantemente, por isso a diversidade, ao invés de uma suposta unidade, é o que constitui as relações destes jovens com o Rap, com Blumenau e entre si próprios. Suas vidas, a cidade e o próprio gênero musical Rap estão em pleno e constante diálogo, revelando a tensão sempre presente, mesmo que de forma sutil, entre diferentes vozes sociais. Neste sentido, minha tese de que o sujeito pode (re)inventar a si próprio e a cidade a partir da mediação do Rap foi construída ao longo de todo o processo de produção desta pesquisa. Seja através dos relatos dos jovens ou da possibilidade de compartilhar momentos com eles, pude perceber o quão complexo e multifacetado é este fenômeno, que se mostrou a partir de diferentes condições, seja em relação às suas práticas artísticas ou ao modo como vivem cotidianamente (n)a cidade.

Uma das questões centrais desta investigação foi compreender que as relações destes jovens com a cidade são plurais e transitórias, e que o mesmo ocorre com as suas produções artísticas. Seus discursos não são fixos, mas vivos. Suas músicas, seus graffitis, suas danças, seus videocliques, suas performances e seus atos cotidianos ofereceram elementos imprescindíveis para a realização desta tese. Foi a partir destas diferentes perspectivas que pude entender, por exemplo, que a cidade e as formas de vivê-la foram colocadas sob diferentes ângulos por estes jovens. Há, deste modo, diversas maneiras de produzir e de se

relacionar com o Rap em Blumenau, o que possibilita este gênero musical assumir várias formas na cidade e, por isso mesmo, ser apropriado também a partir de uma perspectiva plural. Esta pluralidade não se limita a um ou outro ponto específico. Ela se mostra de diferentes maneiras, na diversidade de temas, formas, sentidos, espaços e possibilidades de diálogo que são instauradas por estes jovens e em todos os demais elementos que compõem seus discursos.

As relações destes jovens com Blumenau, mediadas pelo Rap, revelam uma cidade plural e heterogênea que se desdobra em distintos modos de vivê-la e dizê-la. As possibilidades de viver (n)a cidade colocadas por eles indicam um modo diferente daquele postulado pelo discurso teuto-brasileiro, que está relacionado à manutenção das tradições culturais e de um estilo de vida que faz referência aos colonizadores da cidade, baseado em elementos como a germanidade, a disciplina, o trabalho e a tradição. Neste sentido, ao (re)configurar suas formas de se relacionar com a cidade, mediados pelo Rap, estes jovens recolocam em pauta as maneiras de ver, dizer, pensar, sentir, enfim, de viver em Blumenau. Eles forjam uma imagem plural para a cidade e seus moradores, fazendo com que Blumenau deixe de ser o lugar do consenso germânico e passe a viver o dissenso, em prol da afirmação de uma pluralidade de modos de ser blumenauense. Surge assim outra Blumenau e outros blumenauenses, não mais circunscritos somente ao ideário germânico.

A estética e a política foram centrais para pensar as relações que se estabelecem entre os jovens e a cidade de Blumenau, a partir da mediação do Rap. Ambas são maneiras de organizar o sensível, de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos (Rancière, 2010), logo o que está em jogo em Blumenau é a imagem da cidade e de seus moradores, assim como as formas de vivê-la. Da mesma maneira como o discurso teuto-brasileiro se utiliza de mecanismos para forjar uma cidade e um estilo de vida europeu, os jovens participantes desta pesquisa se relacionam com o Rap a fim de possibilitar novas sensibilidades. Enquanto a imagem germânica operacionaliza um mecanismo de configuração padrão para o blumenauense, sinônimo de disciplina e trabalho, estes jovens propõem uma imagem plural para a cidade e seus moradores, a partir de elementos da cultura Hip-Hop. Enquanto o discurso teuto-brasileiro tenta se manter fixo através da manutenção dos costumes dos imigrantes, estes jovens criam modos de viver (de vestir, falar, pensar, sentir, circular pela cidade, se relacionar com as pessoas, etc.) que se articulam em prol do que eles chamam “cultura de rua”, contrapondo o

discurso homogeneizador teuto-brasileiro à diversidade cultural brasileira.

Ao conviver com estes jovens compreendi que além de ser uma abertura ao diálogo com a alteridade, o Rap é, acima de tudo, uma forma de dialogar consigo próprio. Sua importância, neste sentido, está em ser uma possibilidade de encontro que promove novas experiências para estes sujeitos, permitindo que eles dialoguem com a cidade, com outras pessoas, com a música, a dança, a pintura, enfim, abrindo possibilidades de novas perspectivas para suas vidas. Não foram poucas as vezes em que eu me peguei pensando como eram instigantes as possibilidades que estes jovens tinham de se relacionar com o Rap, com a cidade de Blumenau e, ao mesmo tempo, (re)configurar as suas próprias vidas. Os modos como vivem, os espaços por onde circulam, as questões que são reconhecidas por eles como importantes para as suas vidas e para a cidade, as possibilidades de diálogo que estabelecem, enfim, diferentes elementos constituíam os discursos destes jovens e, na mesma medida, configuravam distintos perfis para a cidade de Blumenau, para o modo como eles se relacionavam com o Rap e consigo mesmos.

Por fim, é necessário dizer que esta tese reflete muito mais do que a conclusão do curso de doutorado. Ela demarca um importante período de minha vida e a realização de uma trajetória acadêmica de dez anos dedicados a pesquisar o Rap. Por isso, considero esta tese o terceiro capítulo de uma espécie de trilogia. Iniciada com a análise das letras de Rap (graduação), passando pela investigação do processo de apropriação musical (mestrado), até chegar à discussão das possibilidades do Rap se fazer mediação para uma (re)invenção do sujeito e de suas relações com a cidade (doutorado). Esta experiência foi extremamente rica e me fez ver, acima de tudo, a necessidade da Psicologia se dedicar com mais intensidade a investigar e a intervir em questões relacionadas à constituição do sujeito em diferentes contextos de discurso e práticas da vida social contemporânea. Este desafio me parece ser o cerne dos caminhos que pretendo trilhar futuramente, especialmente no que tange ao cenário urbano e as possíveis formas de se relacionar com ele a partir de uma perspectiva que alia estética e política.

REFERÊNCIAS

- Aguiar, W. M. J. (2006). A pesquisa junto a professores: fundamentos teóricos e metodológicos. In W. M. J. A. Aguiar (Org.), *Sentidos e significados do professor na perspectiva sócio-histórica: relatos de pesquisa* (pp.11-22). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Alves, A. J. (1991). O planejamento de pesquisas qualitativas em educação. *Cadernos de pesquisa*. n 77, p. 53-61.
- Amorim, L. de S. (1997). *Cenas de uma revolta urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília*. Brasília, mimeo.
- Amorim, M. (2003). A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica. In M. T. Freitas, S. Jobim e Souza, & S. Kramer (Orgs.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin* (pp. 11-25). São Paulo: Cortez.
- Amorim, S. G. (2004). *O lugar no plano e na língua dos manos - conflitos de territorialidades entre o planejado e o espontâneo em torna das práticas sócio-espaciais: um estudo da cultura hip-hop no município de São José dos Campos*. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos.
- Andrade, E. N. (1999). Hip Hop: Movimento negro juvenil. In E. N. Andrade (Org.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 83-91). São Paulo: Summus.
- Anschau, Q. F. (2011). *Cidade e sociabilidade juvenil: uma experiência em Blumenau*. Blumenau: Liquidificador.
- Araújo, S. (1994). Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia urbana. In *Seminário As culturas urbanas no final do século XX*. Lisboa.
- Araújo, S. (2006). A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Revista Trans*, n. 10, p. 01-20.

Azevedo, A. M. G., & Silva, S. S. J. (1999). Os sons que vêm das ruas. In E. N. Andrade (Org.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 65-82). São Paulo: Summus.

Bakhtin, M. M. (1997). *Marxismo e filosofia da linguagem* (8a ed). São Paulo: Hucitec.

Bakhtin, M. M. (2010). *Estética da criação verbal* (5a ed). São Paulo: Martins Fontes.

Benetti, A., & Fleischer, S. (2007). Diário de campo: (sempre) um experimento etnográfico-literário? In A. Benetti., & S. Fleischer. *Entre saias Justas e jogos de cintura*. Florianópolis: Editora Mulheres.

Beyer, E., & Kebach, P. (2009). *Pedagogia da música: experiências de apreciação musical*. Porto Alegre: Editora Meditação.

Blacking, J. (2007). Música, cultura e experiência. *Cadernos de campo*, São Paulo, 16, 1-304.

Brown, M. (2009, dezembro). Eminência parda (entrevista a André Caramante). *Revista Rolling Stone Brasil*, pp.80-89.

Buzo, A. (2010). *Hip-Hop: dentro do movimento*. São Paulo: Aeroplano.

Canclini, N. G.,(2005). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Rio de Janeiro: EDUSP.

Canevacci, M. (1993). *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel

Canevacci, M. (2009). A comunicação entre corpos e metrópoles. *Revista signos do consumo*, São Paulo, 1, (1), 8-20.

Caresia, R. M. (2012). Os discursos comemorativos, as representações do turismo e os contrastes socioculturais em Blumenau (1990-2000). In R. Machado & A. F. Voigt. *Desterritorializações do Vale* (pp. 109-154). Blumenau: Liquidificador.

Coimbra, C. (2001). *Operação Rio – o mito as classes perigosas. Um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Niterói: Intertexto.

Coimbra, C. M., & Nascimento, M. L. (2005). Ser jovem, ser pobre é ser perigoso. *JOVENes, Revista de Estudos sobre Juventud*, 338-355.

Damasceno, F. G. (2007). As cidades da juventude em Fortaleza. *Revista Brasileira de História*, 27(53), 215-242.

Duarte, G. R. (1999). A arte na (da) periferia: sobre...vivências. In E. N. Andrade (Org.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 13-22). São Paulo: Summus.

Fals Borda, O. (1981). Conocimiento y Acción Popular. In *Anais II Seminario Nacional de Investigación Participativa*, 1981, Pozo de Rosas, Venezuela.

Finnegan, R. (2008). O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In C. N. Matos; E. Travassos & F. T. Medeiros. (Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* (pp.15-43). Rio de Janeiro: 7 Letras.

Fonseca, R. (1992). A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In R. Fonseca. *Romance negro e outras histórias* (pp.9-50). São Paulo: Companhia das Letras.

Freire, P. (2005). *Pedagogia do Oprimido*. 39ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Freire, V. B. (2010). Música, pesquisa e subjetividade: aspectos gerais. In V. B. Freire. *Horizontes da pesquisa em música* (pp.9-62). Rio de Janeiro: 7Letras.

Freitas, M. T. (2003). A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. In M. T. Freitas, S. Jobim e Souza, & S. Kramer (Orgs.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin* (pp. 26-38). São Paulo: Cortez.

Frith, S. (1987). Toard in aesthetic of popular music. In: S. McLary & R. Leppert. (Orgs), *Music and Society: the politic of composicion, performance and recepcion*. Cambrige: Cambrige University Press

Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

Gonçalves, M. G. M. (2002). A Psicologia como Ciência do sujeito e da subjetividade: o debate pós-moderno. In A. M. Bock., M. G. M. Gonçalves., & O. Furtado (Orgs.), *Psicologia Sócio-Histórica: Uma Perspectiva Crítica em Psicologia*. (pp. 113-127). São Paulo: Cortez.

González Rey, F. (2002). *Pesquisa qualitativa: caminhos e desafios*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Groff, A. R. Maheirie, K. & Zanella, A. V. (2010). Constituição do(a) pesquisador(a) em Ciências Humanas. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*. Vol 62, n 1, 97-103.

Guareschi, P. (2004). *Psicologia Social Crítica: como prática de libertação*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Guasco, P. P. (1998). Ritmos, ações e manifestos: identidade e representação nas letras de RAP. In *XXI Encontro da Associação Brasileira de Antropologia*, mimeo.

Guasco, P. P. (2001). *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Harvey, D. (2003). *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (12a Ed.). São Paulo: Loyola.

Herschmann, M (1997). *Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop*. Rio de Janeiro: Rocco

Hinkel, J., & Maheirie, K. (2007). RAP – Rimas Afetivas da Periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. *Psicologia & Sociedade*, vol.19, n. especial 2, p.90-99.

Hinkel, J. (2008). *A arte de ouvir Rap (e de fazer a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical*. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis.

Hinkel, J., Maheirie, K., & Wazlawick, P. (2009). Os fazeres musicais do Reggae e do Rap: histórias entrelaçadas. *Ícone*, vol. 11, n.1, 1-15

Hissa, C. E. V., & Melo, A. F. (2008). O lugar e a cidade. In C. E. V. Hissa (Org.). *Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar* (pp. 293-308). Belo Horizonte: UFMG.

Jornal de Santa Catarina (2012, 18 de maio). Blumenau é a cidade catarinense com o maior número de moradias em áreas precárias, segundo IBGE. *Jornal de Santa Catarina*, online.

Lages e Silva, R. (2007). *Lógica identitária e paradigma preventivo: o Hip-Hop e a construção da periferia como problema social* (Mestrado). Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS, Porto Alegre.

Larrosa, J. B. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In *Revista Brasileira de Educação*. n19, 20-28.

Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.

Machado, M.N.M. (2002). *Entrevista de pesquisa: a interação pesquisador/pesquisado*. Belo Horizonte: C/Arte

Machado, R. (2008). *Entre o público e o privado: gestão do espaço e dos indivíduos em Blumenau (1850-1920)*. Blumenau: EDIFURB.

Machado, R. (2011). A invenção da cidade etnizada: História e Memória na Blumenau contemporânea. (1974 – 2002). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. (pp. 1-11). São Paulo.

Machado, R. (2012). Memória e arquivo no caso dos ossos de Blumenau. In R. Machado & A. F. Voigt. *Desterritorializações do Vale* (pp. 77-108). Blumenau: Liquidificador.

Machado, R & Voigt, A. (2012). Apresentação. In R. Machado & A. F. Voigt. (Orgs.). *Desterritorializações do Vale* (pp. 07-12). Blumenau: Liquidificador.

Maffesoli, M. (2007). *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record.

Magro, V. M. M. (2002). Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop. *Cadernos Cedes*, 22(57), 63-75.

Maheirie, K. (2001) “*Sete mares numa ilha*”: *a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva*. Tese de Doutorado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Maheirie, K. (2002a). Música popular, estilo estético e identidade coletiva. *Psicologia Política*, 2(3), 39-54.

Maheirie, K. (2002b). Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. *Revista Interações*, VII (13), 31-44.

Maheirie, K. (2003). Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, 8(2), 147-153

Maheirie, K. (2006). Subjetividade, imaginação e temporalidade: a atividade criadora em objetivações discursivas. In S. Z. Da Ros., A. V. Zanella & K. Maheirie (Orgs.), *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp 145-155). Florianópolis: NUP/CED/UFSC.

Maheirie, K. & Diogo, M, F. (2007). Uma breve análise da constituição do sujeito pela ótica das teorias de Sartre e Vygotski. *Aletheia*, n. 25, p.139-151, jan-jun.

Markman, R. S. (2007). *Música e simbolização – Mangubeat: contracultura em versão cabocla*. São Paulo: Annablume.

Martins, J. E. (2000). Blumenalva e Nauemblu: metáforas de uma historiografia literária de Blumenau. In I. M. Theis., M. A. Mattedi, & F. R. L. Tomio. (Orgs.). *Nosso passado (in)comum: contribuições para o*

debate sobre a história e a historiografia em Blumenau (pp. 269-296). Blumenau: EDIFURB.

Menezes Bastos, R. J. & Lagrou, E. M. (1995) *Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul*, Projeto Integrado de Pesquisa, UFSC.

Menezes Bastos, R. J. (2007a). As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte). *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC.

Menezes Bastos, R. J. (2007b). Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC.

Molon, S. I. (2003). *Subjetividade e Constituição do Sujeito em Vygotsky*. São Paulo: Educ.

Mouffe, C. (1996). *O retorno do político*. Lisboa: Edições Gradiva.

Pelbart, P. P. (2009). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.

Piedade, A. T. C. (1997). *Música ye'pâ-masa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro*. Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Piedade, A. T. C. (2006). Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In *III Simpósio de Pesquisa em Música*. Curitiba: Editora Deartes.

Pimentel, S. (1999). Hip Hop como utopia. In E. N. Andrade (Org.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 103-113). São Paulo: Summus.

Pimentel, S. (2000). *O livro vermelho do hip hop*. Recuperado em 01 de dezembro, 2005, de www.realhiphop.com.br.

Prado, M. A. M. & Perucchi, J. (2011). Hierarquias, sujeitos políticos e juventudes: os chamados “movimentos” juvenis circunscrevem um sujeito político na contemporaneidade? In J. Dayrell, M. I. C. Moreira & M. Stengel. *Juventudes contemporâneas: um mosaico de possibilidades* (pp. 347-360). Belo Horizonte: Ed. PUC Minas.

Ramos, G. (2012, julho). Por que eunaomeorgulho# - As contradições da cidade que está em primeiro lugar para se viver, segundo a prefeitura, e ostenta o título de número 1 em favelas. *Expressão Universitária*, p. 4.

Rancière, J. (1996a) O dissenso. In: A. Novaes, A. (Org.). *A crise da razão* (pp. 367-382). São Paulo: Companhia das Letras.

Rancière, J. (1996b). O desentendimento. Política e filosofia. São Paulo: Editora 34.

Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Eixo.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Ribeiro, A. C. & Cardoso, R. (2011). *Dança de rua*. Campinas: Editora Átomo.

Richards, B. (2005). *Hip-Hop: consciência e atitude*. São Paulo: Livro Pronto.

Rocha-Coutinho, M. L. (1998). A análise do discurso em Psicologia: algumas questões, problemas e limites. In Souza, L., Freitas, M. F. Q. & Rodrigues, M. M. P. *Psicologia: reflexões (im)pertinentes* (pp. 317-345). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Rocha, J., Domenich, M., & Casseano, P. (2001). *Hip-Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Rodrigues, G. B. (2009). Quando a política encontra a cultura: a cidade vista (e apropriada) pelo movimento hip-hop. *Revista Cidades*, 6(9), 93-120.

Rolnik, R. (2004). *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense.

Rose, T. (1997). Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In M. Herschmann (Org.), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural* (pp. 192-213). Rio de Janeiro: Rocco.

Samagaia, J. (2010). *Globalização e Cidade: Reconfigurações dos Espaços de Pobreza em Blumenau/SC*. Tese de Doutorado não publicada, Programa de Pós-Graduação em geografia, Universidade federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis.

Samagaia, J. (2011). Trabalhando com comunidades: considerações a partir de uma experiência realizada em Blumenau/SC. *Vivências*, 7, (12), 10-22.

Santos, M. & Silveira, M. L. (2001). *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record.

Santos, M. (2002). *O espaço do cidadão*. São Paulo: Studio Nobel.

Santos, B. S. (2004). Introdução. In B. S. Santos (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: “um discurso sobre as ciências” revisitado* (pp. 17-56).. São Paulo: Cortez

Sartre, J. P. (1984). Questão de método. In *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

Sawaia B. B. (1995). O calor do lugar: Segregação urbana e identidade. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, 9(2), 20-24.

Sawaia, B. B. (1999). Comunidade como ética e estética da existência: uma reflexão mediada pelo conceito de identidade. *Psyque*, 8, (1), 19-25.

Sawaia, B. B. (2000). A Emoção como Locus de Produção do Conhecimento: Uma Reflexão inspirada em Vygotsky e no seu diálogo com Espinosa. In *III Conferência de Pesquisa Sócio-Cultural: Cultura – A Dimensão Psicológica e a Mudança Histórica e Cultural*, São Paulo.

Sawaia, B. B. (2003). Fome de felicidade e liberdade. In Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária –

CENPEC. *Muitos Lugares para Aprender* (pp. 53-63). São Paulo: CENPEC/ Fundação Itaú Social/ Unicef.

Sawaia, B. B. (2004). O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In B. B. Sawaia (Org.), *As artimanhas da exclusão: Análise psicossocial e ética da desigualdade social* (5. ed., pp. 97-118). Petrópolis, RJ: Vozes.

Sawaia, B. B. (2006). Introduzindo a afetividade na reflexão sobre estética, imaginação e constituição do sujeito. In S. Z. Da Ros., A. V. Zanella & K. Maheirie (Orgs.), *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp 85-94). Florianópolis: NUP/CED/UFSC.

Scoz, T. M. (2011). *Blumenau também é a cidade do Rap: pensando “espaço” a partir dos rappers em Blumenau*. Dissertação (Mestrado). Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis

Seca, J. M. (2004). *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós.

Siebert, C. (2000a). A evolução urbana de Blumenau: a cidade se forma (1850-1938). In I. M. Theis, M. A. Mattedi, & Tomio, F. R. L. (Orgs.). *Novos olhares sobre Blumenau: contribuições críticas sobre seu desenvolvimento recente* (pp.181-213). Blumenau: EDIFURB.

Siebert, C. (2000b). Blumenau fim de século: o (des)controle urbanístico e a exclusão sócio-espacial. In I. M. Theis, M. A. Mattedi, & Tomio, F. R. L. (Orgs.). *Novos olhares sobre Blumenau: contribuições críticas sobre seu desenvolvimento recente* (pp.275-309). Blumenau: EDIFURB.

Silva, M. (1999). O hip hop como registro do sentir e do desejar. In E. N. Andrade (Org.), *Rap e educação: rap é educação*. (pp. 137-151). São Paulo: Summus.

Soares, L. E., Bill, M. V., & Athayde, C. (2005). *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Sobral, A. (2010). A estética em Bakhtin (literatura, poética e estética). In L. Paula & G. Stafuzza (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável* (pp. 53-88). Campinas: Mercado de Letras.

Souza, J. Fialho, V. M. & Araldi, J. (2008). *Hip-Hop: da rua para a escola*. Porto Alegre: Sulina.

Souza, A. M. (2009). “A caminhada é longa ... e o chão tá liso!” O Movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. Florianópolis: Tese de Doutorado não publicada, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

Souza, A. L. S. (2011). *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: Hip-Hop*. São Paulo: Parábola Editorial.

Spink, P. K. (2008). O pesquisador conversador no cotidiano. *Psicologia & Sociedade*, 20, Edição Especial: 70-77.

Spósito, M. P. (1994). A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflito e ação coletiva na cidade. In *Congresso Internacional de Americanistas*. Estocolmo/UPPSALA.

Tella, M. A. P. (1999). Memória e identidade. In E. N. Andrade (Org.), *Rap e educação: rap é educação* (pp. 55-63). São Paulo: Summus.

Vázquez, A. S. (1999). *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Vigotski, L. S. (1996). *Teoria e método em Psicologia*. São Paulo, SP: Martins Fontes.

Vigotski, L. S. (1999). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Vigotski, L. S. (2003). *Psicologia Pedagógica*. Porto Alegre: Artmed.

Voigt, A. F. (2008). O teuto-brasileiro: a história de um conceito. *Espaço Plural*, 19, 75-81.

Voigt, A. F. (2012). O Teuto-brasileiro: a produção de um ressentimento. In R. Machado & A. F. Voigt. (Orgs.). *Desterritorializações do Vale* (pp. 13-30). Blumenau: Liquidificador.

Voloshinov, V. N. & Bakhtin, M. M. (1926). *Discurso na vida e na arte* (sobre poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita.

Vygotski, L. S. (1992). *Pensamiento y Palabra*. Obras Escogidas II (pp. 287-348). Madrid: Visor.

Vygotski, L. S. (1995). *Problemas dell desarrollo de la psique*. Obras Escogidas III. Madrid: Visor.

Zanella, A. V. (2005). Sujeito e alteridade. *Psicologia e Sociedade*, 17 (2), 99-104.

Zanella, A. V. (2006). Pode até ser flor se flor parece a quem o diga: reflexões sobre Educação Estética e o processo de constituição do sujeito. In S. Z. Da Ros., A. V. Zanella & K. Maheirie (Orgs.), *Relações Estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp 33-47). Florianópolis: NUP/CED/UFSC.

Zanella, A. V. (2011). Fotografia e pesquisa em Psicologia: retratos de alguns (des)encontros. In A. V. Zanella & J. Tittoni (Orgs). *Imagens no pesquisar: experimentações* (pp. 15-34). Porto Alegre: Dom Quixote.

APÊNDICE 1 – CD com as músicas citadas na Tese.

APÊNDICE 2

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisa: Música(s), sujeito(s) e cidade(s)... diálogo(s). Pesquisador: Jaison Hinkel. Orientadora: Kátia Maheirie.

Eu,

_____, confirmo que o pesquisador Jaison Hinkel discutiu comigo este estudo e eu compreendi que:

1. O objetivo geral da pesquisa consiste em investigar as relações entre apropriação musical do Rap, cidade e (re)invenção do sujeito.
2. Com esta pesquisa, pretende-se compreender como o Rap se faz mediador das/nas relações dos jovens com a cidade de Blumenau/SC e qual o lugar social que o Rap ocupa na vida de alguns jovens blumenauenses.
3. Os dados da pesquisa serão coletados através de entrevistas e observação de eventos de Hip-Hop, os quais poderão, em alguns casos, ser registrados por fotografia e/ou filmagens.
4. Caso seja necessária a inclusão de algum outro procedimento para coleta de dados, este será previamente discutido e utilizado somente com a minha autorização.
5. Respondendo as entrevistas com sinceridade e permitindo a observação dos shows/eventos estarei contribuindo com a pesquisa.
6. Todas as informações colhidas são sigilosas e somente serão utilizadas para fins acadêmicos. A divulgação das mesmas será feita

através de artigos científicos, livros e apresentações em congressos. A identificação do participante será preservada, se assim preferir.

7. Minha decisão em participar desta pesquisa não resultará em quaisquer prejuízos pessoais, sendo uma forma de contribuir para o estabelecimento de um maior diálogo entre a comunidade científica e a comunidade em geral no que se refere as possíveis relações entre apropriação musical do Rap, cidade e (re)invenção do sujeito.

8. A qualquer momento, se eu tiver dúvidas a respeito da pesquisa, ou quiser retirar o meu consentimento, posso contatar o pesquisador Jaison Hinkel. Fone (47) 99327938. E-mail jaisonhinkel@yahoo.com.br.

9. Quanto a utilização do meu nome para fins acadêmicos: () autorizo () não autorizo

10. Eu concordo em participar deste estudo.

Assinaturas

Participante:

Data de Nascimento: _____

RG: _____

Pesquisador:

Data: _____



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA USO DE IMAGENS E PRODUTOS ARTÍSTICOS

Pesquisa: Música(s), sujeito(s) e cidade(s)... diálogo(s). Pesquisador:
Jaison Hinkel. Orientadora: Kátia Maheirie.

Eu,

_____, confirmo que o pesquisador Jaison Hinkel discutiu
comigo este estudo e eu compreendi que:

11. O objetivo geral da pesquisa consiste em investigar as relações entre apropriação musical do Rap, cidade e (re)invenção do sujeito. Com esta pesquisa, pretende-se compreender como o Rap se faz mediador das/nas relações dos jovens com a cidade de Blumenau/SC e qual o lugar social que o Rap ocupa na vida de alguns jovens blumenauenses.

12. Eu concordo em participar deste estudo e autorizo o uso de minha imagem, minhas músicas, vídeos e fotos que apresentam a minha imagem e/ou a minha produção artística. Estou ciente que esta pesquisa tem finalidade exclusivamente educativa e irá gerar uma tese e um vídeo, os quais poderão ser divulgados por diversos meios, tais como impresso, digital e oral.

13. A qualquer momento, se eu tiver dúvidas a respeito da pesquisa, ou quiser retirar o meu consentimento, posso contatar o pesquisador Jaison Hinkel. Fone (47) 99327938. E-mail jaisonhinkel@yahoo.com.br

Assinaturas

Participante:

Data de Nascimento: _____

RG: _____

Pesquisador:

Data: _____